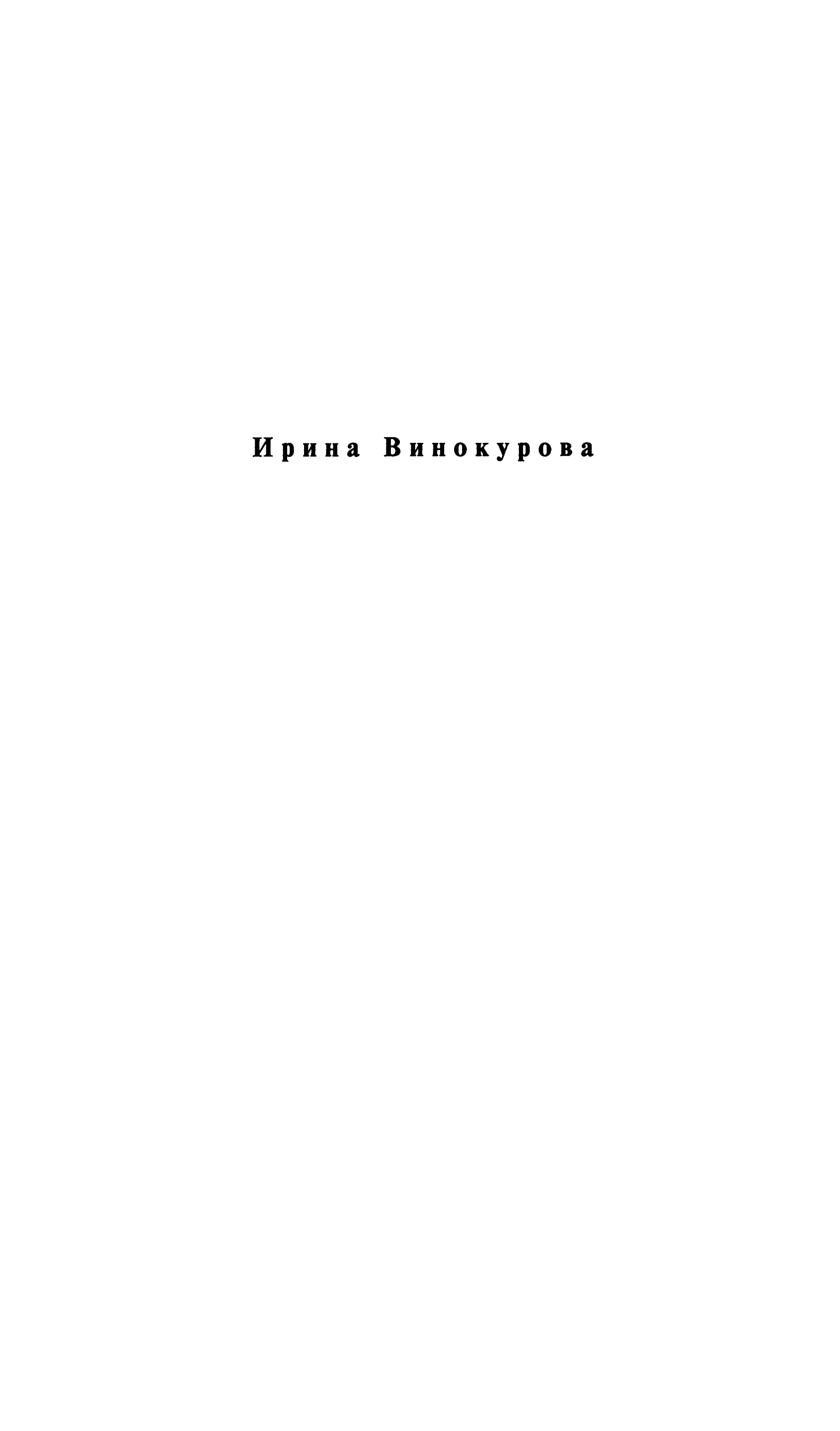
Ирина Винокурова

"Всего лишь гений..."

Судьба Николая Глазкова

Ирина Винокурова "Всего лишь гений..."



Ирина Винокурова

Серия *«Диалог»*

Ирина
Винокурова

«Всего лишь гений...»

Судьба Николая Глазкова

МОСКВА
2008

ББК 83.3Р
В48

Оформление
Даниил Колчинский

Винокурова И.
В48 «Всего лишь гений...» Судьба Николая Глазкова. — М.: Время, 2008. – 464 с. — 2-е изд., испр. и доп. — (Серия «Диалог»)

ISBN 978-5-9691-0350-4

В московских литературных кругах у Николая Глазкова была настоящая слава, и длилась она не одно десятилетие. Этой славой поэт был обязан своим ранним стихам, написанным в конце 1930-х и в 1940-х и резко расходившимся с официальным каноном. Не имея возможности напечатать эти тексты, Глазков распространял их в виде самодельных сборников, на обложке которых стояло слово «Самсебяиздат». Позднее Глазков его сократил, превратил в «Самиздат», став изобретателем столь знаменитого впоследствии термина. Эта книга — первая монография о Николае Глазкове. В ней речь идет о человеческом и творческом подвиге поэта, впечатляющем не только исключительной дерзостью, но и значением для судьбы отечественной словесности. «Случай» Глазкова, выходящий за рамки любых привычных схем, вносит важные коррективы в картину литературного ландшафта эпохи, ее самых мрачных и бесплодных лет.

ББК 83.3Р

ISBN 978-5-9691-0350-4

Введение

«Очень трудно гению Глазкову, / Потому что он всего лишь гений!» — писал молодой Глазков, и подобная самооценка казалась естественной не только ему одному. О глазковских стихах восторженно отзывались многие его современники самых разных возрастов, жизненных позиций и социальных статусов. Среди них Борис Слуцкий и Л. Ю. Брик, Евгений Евтушенко и Всеволод Некрасов.

«Когда вспоминаешь канун войны, Литературный институт имени Горького, семинары и очень редкие тогда вечера молодой поэзии, стихи Глазкова — едва ли не самое сильное и устойчивое впечатление того времени», — свидетельствует Слуцкий, знавший Глазкова с конца 1930-х[1].

«Коленька, у Вас абсолютное чувство искусства (можно так сказать?). В этом Ваша природа. Таким был Маяковский», — пишет Глазкову Л. Ю. Брик, деятельно опекавшая его в 1940-х[2].

«Когда мне впервые попали в руки стихи Глазкова, то я буквально бредил его строчками, сразу запомнившимися

наизусть...» — признается Евгений Евтушенко, на всю жизнь оставшийся одним из самых преданных пропагандистов Глазкова[3].

«А вообще, если уж говорить о прямом ученичестве, мне учитель скорее Глазков», — сообщает ветеран отечественного андеграунда Всеволод Некрасов. — <...> Очень большое почтение у меня было к Глазкову. Впрочем, оно и сейчас осталось: считаю, что Глазков — большая фигура»[4].

Множество поэтов посвятили Глазкову свои стихи — в том числе Слуцкий, Окуджава, Владимир Корнилов, не говоря о других, менее именитых стихотворцах.

В московских литературных кругах у Глазкова была настоящая слава, и длилась она не одно десятилетие. Разумеется, она основывалась не на тех поэтических сборниках, которые, начиная с 1957 года, поэт регулярно выпускал и которые мало выделялись на фоне средней стихотворной продукции. Славу Глазкову принесли его стихи конца 1930-х и 1940-х, встававшие в прямую оппозицию к официальному канону. Эти стихи сам Глазков так и не смог никогда напечатать. Он распространял их в виде маленьких самодельных книжечек, на обложке которых стояло слово «Самсебяиздат». Позднее Глазков его сократил, превратил в «Самиздат», став изобретателем этого знаменитого термина.

К широкому читателю «самиздатные» стихи Глазкова стали выходить уже после смерти поэта, с середины 1980-х. Важнейшим этапом был в этом смысле сборник «Автопортрет» (1984), впервые включивший в себя многие ранние тексты. Затем появилось «Избранное» (1989), где таких текстов стало намного больше, и, наконец — книжка в серии «Самые мои стихи» (1998), целиком ориентированная на раннее творчество. В 2007 году вышел том избранных произведений Глазкова — «Хихимора», составленный сыном поэта.

В приложении к книжке в серии «Самые мои стихи» была впервые опубликована автобиография Глазкова, продиктованная Давиду Самойлову зимой 1950 года. «В ту пору Глазков часто бывал у меня на ул. Мархлев-

ского, — пишет Самойлов в кратком предисловии. — Однажды я сказал, что в суматохе будущих времен могут не отыскаться о нем достойные сведения и биографию его могут спутать с биографией Наума Коржавина. Глазков согласился со мной и сразу предложил продиктовать мне свою автобиографию...»*

Автобиография получилась юмористическая, как бы в пандан самойловской шутке, хотя — по сути своей — эта шутка была в высшей степени мрачной.

Дело в том, что «спутать» Глазкова и Коржавина, одно время тесно приятельствовавших, было весьма затруднительно. Они отличались друг от друга по множеству параметров, начиная с внешности. И если Глазков был высокого роста, широкоплеч, скуласт, то Коржавин был небольшой и круглый, а к тому же значительно моложе. Столь же несхожа была их поэзия: характерные для раннего Глазкова примитивизм и эксцентрика были совершенно чужды Коржавину, в то время убежденному революционному романтику.

Общего между ними было лишь то, что стихи обоих широко ходили по Москве и были откровенно, хотя и по-разному, крамольны. За свои стихи Коржавин к тому времени уже поплатился. В момент разговора на улице Мархлевского он находился в ссылке в сибирской деревне Чумаково, предварительно отсидев восемь месяцев на Лубянке, и его дальнейшая судьба была, разумеется, непредсказуема.

Непредсказума, впрочем, была и судьба находившегося на воле Глазкова, с ранней юности балансировавшего на грани ареста и теперь ежеминутно его ожидавшего. В 1948-м началась, как известно, очередная волна репрес-

---

* Интересно, что, несмотря на предпринятые усилия, если не биографии, то стихи Глазкова и Коржавина путают нередко. См., к примеру, заявление, сделанное известным московским литератором: «У Наума Коржавина есть строки: "Я на мир взираю из-под столиков. Век XX — век необычайный. Чем эпоха интересней для историков, тем для современников печальней". И это правда» (*Юрий Нагибин.* Без духовности нации не спасти нам Россию // Духовное наследие. 1994. № 3—4. <http://www.rau.su/observer/N03-4_94/3-4_23.HTM>)

сий, в разгаре которой было естественно предположить, что «в суматохе будущих времен» ни о Коржавине, ни о Глазкове действительно не отыщутся «достойные сведения».

Ведь именно так и случилось с поэтом А. Ривиным (1916? — 1942?), хотя погиб он, видимо, не в тюрьме и не в лагере, а в ленинградской блокаде. Споры идут теперь не только о текстах Ривина, малое количество которых дошло до нас в неполных списках, не только о годах его рождения и смерти, точно никому не известных, но даже о том, как его, собственно, звали: Алек? Алик? Александр?[5]

Ни с Глазковым, ни с Коржавиным подобного, к счастью, не произошло. Глазков каким-то чудом избежал ареста, а Коржавин был амнистирован вскоре после сталинской смерти. В 1954-м он вернулся из ссылки, в 1963-м выпустил свой первый (в СССР единственный) сборник стихов и через десять лет эмигрировал в США. Глазков же нашел себе тихую нишу в пределах официальной литературы, много переводил национальных поэтов, особенно якутских. Начиная с 1957 года он выпустил тринадцать поэтических книг, которые в сумме включили в себя не более дюжины ранних стихотворений, в основном в «отредактированном» виде.

Эти сборники дали Глазкову статус «нормального» советского поэта, который позволил его вдове Р. М. Глазковой и его давнему товарищу А. В. Терновскому задумать, подготовить и пробить объемистый том «Воспоминаний о Николае Глазкове», увидевший свет в 1989 году.

Сборник этот содержит немало ценных мемуаров и несколько важных критических статей (Б. Сарнова, Е. Евтушенко, Ст. Рассадина, Д. Самойлова), общей бедой которых была невозможность цитировать главные, то есть ранние глазковские стихи, к тому времени не напечатанные. Книга составлялась в годы, когда вовсю еще действовала цензура, а слово «самиздат» было под запретом. Неудивительно, что облик Глазкова получился если не искаженным, то уж точно не в фокусе. Слиш-

ком многое говорилось обиняками или не говорилось вообще.

В последнее десятилетие о раннем Глазкове стали писать, естественно, больше и откровеннее, но обстоятельного разговора до сих пор не состоялось. Из более или менее крупных работ о поэте могу сослаться лишь на свои собственные статьи и главу из книги, написанные по-английски и напечатанные за рубежом[6].

Сам Глазков, впрочем, предвидел возможность подобной задержки, и, в принципе, соглашался подождать. Он говорит об этом в стихотворении «На взятие Поэтограда» (1944), выражая надежду, что все когда-нибудь встанет на свои места:

Но биография Глазкова
Будет написана не скоро,
А когда будет написана,
Пусть восторжествует истина.

В стремлении по мере сил содействовать «восторжествованию истины» и создавалась эта книга. В ней идет разговор о человеческом и поэтическом подвиге Глазкова, впечатляющем не только своей исключительной дерзостью, но и своим значением для дальнейшей судьбы отечественной словесности. Суть этого значения сформулировал Коржавин, написав о глазковском влиянии на самого себя: «Глазков научил меня внутренней свободе и независимости...»[7] Научить такому мог отнюдь не каждый. Даже в более поздние, «вегетарианские», времена.

Пользуясь случаем, приношу свою благодарность Н. Н. Глазкову, сыну поэта, а также его многолетнему другу Ю. И. Долгину за доступ к материалам из их архивов и за ряд ценных биографических сведений. Мне хочется выразить признательность А. А. Ширяевой, заведующей Рукописным отделом Государственного литературного музея, за содействие в подборе иллюстративного материала, И. Ю. Генс за предоставление фотографий из архива

Л. Ю. Брик и В. А. Катаняна, Г. Г. Суперфину, архивариусу Института Восточной Европы в Бремене, за возможность использовать ряд документов из фондов Института, Ю. А. Долинной, сотруднице Славянской библиотеки Иллинойского университета США, за помощь в поиске труднодоступных источников, а также всем читателям первого издания этой книги, сделавшим свои замечания. И, наконец, считаю своей приятной обязанностью сказать, что эта книга была написана благодаря всевозможной поддержке моего мужа, Александра Колчинского, которому я ее посвящаю.

Часть I

«ПУСТЬ ПОДУМАЕТ ИСТОРИЯ, ЧТО Я БЫЛ ЗА ЧЕЛОВЕК...»

Человек, скажем сразу, Глазков был трудновоспитуемый, и тут, разумеется, есть над чем подумать.

Слово «трудновоспитуемый» охотно использовала Н. Я. Мандельштам, говоря о людях, ухитрившихся в годы сталинского режима оставаться самими собою, неподдающимися (а вернее сказать, плохо поддающимися) государственной дрессировке. В поколении своего мужа-поэта, равно как и в собственном, она насчитала совсем немного таковых и еще гораздо меньше среди более молодых своих современников.

В поколении Глазкова, родившемся в первые послереволюционные годы, росшем в 1920-е и 1930-е, «трудновоспитуемые» были наперечет. С одной стороны, это поколение уже не знало никакой иной реальности, кроме советской, а с другой — воспитание в соответствующем духе еще не стало формализованным и проводилось, по выражению одного из глазковских сверстников, с «убедительным фанатизмом»[1].

Требуемый результат достигался практически в ста процентах.

Сам Глазков считал свою трудновоспитуемость качеством семейным, родовым. Не случайно рассказ о себе он считал нужным начать с разговора о предках. Историей о прадедах-протоиереях, известных своим неуправляемым нравом, открывалась надиктованная Самойлову глазковская автобиография[2]. И хотя на сохранившихся фотографиях прадед-протоиерей (равно как и прапрадед-протоиерей) выглядит более чем степенно, поверим Глазкову, что именно им он обязан важнейшей чертою своего характера.

Про дедов Глазкова известно, к сожалению, совсем немного: особых преданий на их счет в семье не сохранилось. Дед по отцу, Николай Сергеевич Глазков, был волостным писарем Сергачского уезда Нижегородской губернии; дед по матери, Александр Архипович Кудрявцев, окончил ду-

ховную академию, преподавал в городском училище. Оба они умерли сравнительно рано, однако их жены, бабушки поэта, дожили до лет весьма почтенных и хорошо запомнились товарищам Глазкова как колоритнейшие личности.

Отец поэта, Иван Николаевич, был старшим из четверых детей в семье, следом шли брат Сергей, сестры Надежда и Лидия. Всех их связывали тесные родственные узы, которые ничуть не ослабли, когда, повзрослев, они разъехались по разным городам. Сестры жили в Нижнем Новгороде, переименованном в начале 1930-х в Горький, тогда как оба брата, каждый в свое время, перебрались в Москву.

Иван Николаевич учился на юридическом факультете Московского университета и еще студентом примкнул к фракции большевиков. В семье, по воспоминаниям сына поэта, это решение было встречено без энтузиазма и трактовалось как «Иван задурил». Но Иван был в своих убеждениях тверд.

После революции он, большевик с дореволюционным стажем и юрист по образованию, направляется партией на работу в провинцию, в Нижегородскую губернию. Первый пост Глазкова-старшего — народный судья, председатель совета народных судей, заведующий судебными управлениями Макарьевского (Лысковского) уезда. Местом жительства было выбрано большое село Лысково, куда он прибывает в середине 1918 года с молодой женой — Ларисой Александровной, урожденной Кудрявцевой.

Там, в Лысково, 30 января 1919 года и родился Николай Глазков. Сентиментальных чувств к месту своего рождения он, однако, долго не испытывал. В его ранней поэзии это село упоминается исключительно как символ тьмутаракани: «А сам беги хоть в Лысково...»* Впрочем, жили там Глазковы совсем недолго, не более двух лет.

---

* Позднее это отношение изменится. В конце 1960-х Глазков поедет в Лысково и с тех пор будет часто наведываться в эти края. Лысковские власти охотно признают в поэте местную знаменитость и на доме, где он родился, установят после смерти Глазкова мемориальную доску.

Вскоре Иван Николаевич становится заместителем председателя нижегородского губернского отдела юстиции, и семья переезжает в Нижний Новгород, а затем в Иваново-Вознесенск. Этот переезд был связан с назначением Глазкова-старшего прокурором Иваново-Вознесенской губернии, что для сегодняшнего читателя может прозвучать достаточно зловеще.

Заметим, однако, что Ивану Николаевичу эта работа была очевидно не по душе, и он постарался расстаться с ней как можно скорее.

В 1922 году восстанавливают ликвидированный после революции институт адвокатуры, и Глазков уходит со своего прокурорского поста, не пробыв на нем, видимо, и года. В 1923-м семья переезжает в Москву, и Иван Николаевич становится членом Московской коллегии судебных защитников.

В семье сохранилось предание, что, перебравшись в столицу, Глазков забывает встать на партийный учет. Это означало, по сути, выход из партии, что едва ли могло объясняться простою рассеянностью. Ясно, что это был хорошо продуманный шаг, но о том, что его обусловило, мы можем только догадываться.

У нас нет никаких оснований считать, что Иван Николаевич разочаровался в идеалах своей молодости. Судя по посвященному ему позднему глазковскому стихотворению, он до конца оставался убежденным коммунистом. Скорее всего, его не устроило претворение этих идеалов на практике: прокурорский опыт Глазкова, пусть совсем недолгий, мог подкинуть на этот счет кое-какой материал.

Возможны, разумеется, и другие объяснения, но, в любом случае, выход из партии в начале 1920-х был поступком достаточно нетривиальным, свидетельствующим — как минимум — о трезвости взгляда и обостренной порядочности.

Эти качества, видимо, способствовали адвокатской карьере Ивана Николаевича, которая развивалась в Москве весьма успешно. Он становится известным защитником с большой частной практикой. Приходя в дом

Глазковых, друзья сына часто заставали клиентов Ивана Николаевича, ожидающих своей очереди в столовой. Об этом они расскажут в своих мемуарах, описывая постоянную занятость Глазкова-старшего. Но все они имели случай узнать его ближе и запомнить как человека веселого и широкого.

Мемуаристы вспоминают, что на фоне мужа Лариса Александровна Глазкова казалась постоянно озабоченной и утомленной — бытом (по-старорежимному упорядоченным), а также работой (она преподавала в школе немецкий). Это, впрочем, не мешало ей быть внимательной не только к собственному сыну, но и к его школьным друзьям. Узнав, например, что один из них не приносит из дома, как тогда было принято, завтраков, она без лишних разговоров стала давать сыну второй — для его товарища.

Детей у Глазковых было к тому времени уже двое. Младший, Георгий (брат всегда называл его Кора), родился незадолго до переезда в Москву. На фотографии, сделанной летом 1924 года, он, совсем еще маленький, стоит, держась за руку пятилетнего Коли.

В Москве Глазковы поселились на Арбате, в старинном доме, помнившем нашествие французов, и сохранившемся, как ни странно, до сих пор. По этому адресу, упомянутому и в глазковских стихах («Арбат 44, квартира 22»), поэт проживет практически всю свою жизнь. Неудивительно, что московское жилище Глазковых будет подробно описано во многих мемуарах. Оно запоминалось не только своим размером (три комнаты!), не только относительной «отдельностью» (почти все тогда жили в многонаселенных коммуналках), но также наличием фортепьяно, и, конечно, обилием книг.

Книги охотно выдавались на дом. «В книжном шкафу я увидел пятитомное издание Гюго “Отверженные” (издание “Academia”), — вспоминает школьный товарищ Глазкова, — Мне очень хотелось прочесть эту вещь, я давно знал о ней, и я попросил книгу. Коля без обиняков достал первый том и вручил мне...»[3]

Школа, в которой Глазков проучился первые семь лет, находилась рядом с домом, в Кривоарбатском переулке. Это заведение Глазков будет вспоминать со стойкой неприязнью.

Как поэт расскажет в своей автобиографии, обиды начались прямо с первого класса:

«...Географические карты я разрезал на равные прямоугольники примерно такой же величины, как марки, тасовал их и потом раскладывал с таким расчетом, чтобы получилась карта. Учительница отобрала у меня их. И считала, что это ужасно. Хотя лучше, чем фантики.

Однажды она особенно разгневалась на меня. И вместе с моими друзьями отправила меня на профотбор. Впоследствии Партия и Правительство расценили ее поступок как педологическое извращение.

А на профотборе мне дали листики папиросной бумаги, на которых были отпечатаны крестики, кружочки, треугольники и квадратики. Все эти штучки были расположены в хаотическом беспорядке, и моя задача заключалась в том, чтобы проколоть костяной палочкой все крестики. Я с этой задачей справился, после чего был признан вполне нормальным».

Конец 1920-х известен как время бурных педагогических экспериментов, и практикой «профотборов», о которой Глазков столь саркастически вспоминает, дело не ограничивалось. В ходу был и так называемый метод бригадного обучения, заключавшийся, в частности, в том, что на основании ответа одного ученика отметки выставлялись всей «бригаде». «Меня лично такая система вполне устраивала, так как домашние задания я обычно не выполнял, — признавался одноклассник Глазкова Андрей Попов. — Коля же отличался прилежанием, а главное, любил и знал географию, русский язык и литературу, а потому чужие тройки или четверки, красовавшиеся в его дневнике по этим предметам, вызывали у него возмущение»[4].

Не удивительно, что прилежание, которым Глазков отличался в младших классах, быстро испарилось, равно как и интерес к тому, о чем говорилось на уроках. В школе он,

главным образом, томился. В надиктованной Самойлову автобиографии Глазков расскажет об этом так:

«А в пятом классе было также неинтересно, как в четвертом.

Хотя когда я учился в четвертом, то считал, что в пятом будет лучше.

И тогда я разочаровался.

Вскоре я узнал, что Чайльд Гарольд и Печорин тоже разочаровались. Мне это очень понравилось. И я решил, что я человек незаурядный...»

Для подобного заключения были, надо сказать, и другие основания. Глазковская незаурядность проявлялась, в частности, в его знании литературы, истории и географии, неизменно изумлявшем его товарищей. Этими знаниями он был обязан не школьным учителям, на которых ему очевидно хронически не везло, а своим родителям, дяде и теткам, и, конечно, себе самому.

Тяга к постоянному, сосредоточенному самообразованию, которую демонстрируют дошедшие до нас дневники Глазкова и многочисленные тетради с выписками, жила в нем, видимо, с детства. Похоже, что именно тогда возникла глазковская привычка аккуратно перечислять в дневнике все прочитанные книги, а затем и конспектировать наиболее важное.

Эту привычку поощряли родители, если и не прямо, то исподволь — своей собственной любовью к литературе, принятым в доме чтением вслух, обширной домашней библиотекой. Хорошая библиотека, состоящая из старых, дореволюционных изданий была и у тетки Глазкова в Горьком, у которой он летом обычно гостил*. Книгочеем и большим знатоком русской классической историогра-

---

* См. воспоминания товарища поэта Р. Заславского о доме Н. Н. Глазковой: «Это был удивительный дом... Часто я приходил сюда прямо из школы. Тихонько усаживался, брал какую-нибудь старинную (во всяком случае, дореволюционную) антологию русской поэзии и читал, читал... Сколько новых, совершенно неведомых мне имен русских поэтов прошлого выплывало из небытия: Виктор Гофман, Гумилев...» (Воспоминания о Николае Глазкове. С. 174).

фии слыл в семье брат отца, Сергей Николаевич, очевидно и прививший племяннику интерес к этой науке.

Что же касается особой осведомленности в географии, то сам Глазков объяснял ее своим увлечением марками. У него была внушительная коллекция, о которой вспоминают многие мемуаристы. «Коля повел меня в отцовский кабинет и показал свое богатство: марки, — пишет, к примеру, Евгений Веденский. — Из них особенно мне понравились марки Голландской Индии, главным образом с острова Борнео: они все были с изображением тамошних животных»[5]. К маркам юный Глазков относился вдумчиво, справляясь по мере надобности в «Брокгаузе и Эфроне», стоявшем тут же, в отцовском кабинете.

Позднее глазковское увлечение марками сменится увлечением шахматами, пик которого пришелся на 1935 год. «Неожиданно для себя я обнаружил, что всех обыгрываю, — не без хвастовства рассказывает в автобиографии Глазков. — И решил стать чемпионом мира».

На некоторое время шахматы вытесняют даже стихи, которые, по утверждению школьных товарищей, Глазков начинает писать уже в младших классах. Сам поэт, правда, относит свои первые стихотворные опыты к более позднему времени: «...в 1932 году я ехал в поезде и от нечего делать стал сочинять стихи. Когда я увидел, что они очень быстро рифмуются, то испугался и прекратил».

Но если и прекратил, то ненадолго. В составе позднейших рукописных сборников Глазкова до нас дошло стихотворение 1933 года:

Рекламы города цветут
Движеньем и огнем.
Четыре девушки идут
И думают о нем.

А почему не обо мне,
Чем хуже я его?!
Ничем не хуже, но оне
Не смыслят ничего.

В этом стихотворении, написанном четырнадцатилетним поэтом, уже чувствуется характерная «глазковская» интонация — простодушная и (само)ироничная одновременно. Налицо и эксцентричная «глазковская» логика: «А почему не обо мне, / Чем хуже я его?!..»

Но подобного рода удачи были в ту пору нечасты, да и сам Глазков не придавал им особого значения. Еще долго — вплоть до самого 1936 года — он будет рассматривать стихи лишь как временную забаву. Друзья, однако, признали в нем мэтра чуть ли не с первого класса, и эту роль он с удовольствием исполнял. Объяснял им «основы стихосложения: говорил о рифмах, размерах, возможной тематике»[6]. Как настоящий мэтр, он терпеливо правил их собственные опусы, которые они строчили, зараженные его примером.

И все же, не широта познаний, не шахматы, и даже не стихи делали Глазкова в глазах его школьных товарищей личностью необыкновенной. Все это — пусть не в такой сильной степени — могло быть (и было) у многих других. Больше всего их поражало в Глазкове то, чего у других заведомо не было: независимость в суждениях, нежелание подлаживаться, органическая ненависть к муштре.

Неудивительно, что именно эпизоды, связанные с этими глазковскими качествами, ярче всего отложились в их памяти. Мемуары Евгения Веденского, учившегося с Глазковым в седьмом классе, начинаются, к примеру, таким рассказом: «Каждый день перед началом занятий (мы учились во вторую смену) проводилась "линейка". Мы выстраивались, а староста докладывал: "Рапортует староста группы 7 "А". Списочный состав группы столько-то человек". Глазков считал эти линейки пережитком прошлого и никогда на них не ходил, за что ему, естественно, доставалось».

А дальше Веденский излагает такую историю:

«Однажды, помню, было задано нам домашнее сочинение "Образ Левинсона в романе А. Фадеева "Разгром". Раздав в классе проверенные сочинения, учительница сказала о каждом несколько слов, а затем обратилась к Глазкову: "Ну, Глазков, этого я от вас не ожидала! Как можно делать такие выводы, какие сделали вы? Я поставила вам неуд".

Глазков равнодушно поднялся и взял протянутое ему сочинение. На перемене я спросил его о причинах такой отметки. Он ответил: "Я доказал, что Левинсон был профан в военном деле, поэтому его и разгромили. В доказательство я привел афоризм Шота Руставели: "Сотня тысячу осилит, если мудр вождя совет".

На него двойка подействовала, как пролетевшая мимо муха. В четверти ему все-таки выставили "уд". Однако эта история долго была предметом обсуждения»[7].

И, действительно, было что обсудить. «Разгром» к тому времени уже давно стал классикой советской литературы, и «образ Левинсона», как писала литературная критика тех лет, выражал «типические черты большевистского характера и поведения». Не случайно талант Левинсона-военноначальника, способность «разумно и мудро... вести за собою людей», его «мужество, воля, решимость бороться до конца» всегда выделялись и подчеркивались особо[8]. И вот именно с этими важнейшими тезисами, о которых, безусловно, много раз говорилось в классе, Глазков позволяет себе не согласиться. Причем заранее зная, что ничего хорошего это ему не сулит.

Ни двойки, ни выговоры, ни прочие неприятности не могли заставить Глазкова думать «как все».

О том же пишет в своих мемуарах и другой одноклассник поэта, Андрей Попов. Он, в свою очередь, подробно вспоминает ряд глазковских столкновений с учителями, и только в самом конце неуверенно замечает, что школьные годы «были наполнены не только конфликтами»[9].

Эта неуверенность вполне понятна. Ведь самому Глазкову школа запомнилась как раз «только конфликтами», а также общей атмосферой тоски и фальши, о чем он недвусмысленно пишет в стихах:

А школа мало мне дала:
Там обучали только фразам,
А надо изучать дела
Затем, чтоб развивался разум.

Я был изгой и ротозей,
О чем не сожалел нимало,
Хоть, кроме нескольких друзей,
Среда меня не понимала.

Я был всамделишный изгой,
Не умещающийся в эру,
А в классе целый день доской
Скрипят старательно по мелу...

Однако в этом стихотворении 1940 года речь, разумеется, идет не только о той конкретной школе, в которой учился юный Глазков. Речь идет о советской школе вообще, школе как важнейшем инструменте воспитания «нового человека». Примат воспитательной функции школы над ее образовательной функцией, конечно, не был секретом, но этот факт вызывал недовольство отнюдь не у всех.

Характерно в этом смысле стихотворение глазковского сверстника — Бориса Слуцкого, которое называется «Моя средняя школа». Его последняя строфа прямо перекликается с первой строфою глазковского стихотворения, но оценка выносится совершенно другая:

Позабыта вся алгебра — вся до нуля,
геометрия — вся, до угла — позабыта,
но политика нас проняла, доняла,
совесть —
в сердце стальными гвоздями забита.

Школьная премудрость, как видим, начисто испарилась из памяти, однако Слуцкий совсем не считает, что школа дала ему «мало». Главный и действительно важный урок он видит в ином: «но политика нас проняла, доняла...», то есть именно в том, что вызывает у Глазкова такое раздражение. И если Слуцкий уравнивает «политику» со словом «совесть», то для Глазкова это «только фразы», не имеющие никакого реального обеспечения.

А отсюда, естественно, и разное ощущение своего положения в коллективе. Слуцкий чувствует себя не просто его органической частью, но его лидером, о чем он, в частности, пишет в стихотворении «Председатель класса»[10]. Глазков же называет себя «изгоем», на свой лад интерпретируя это слово.

Надо заметить, что слово «изгой» всегда имело в языке неодобрительный оттенок, прямо указуя на ущербность того, к кому оно прилагалось: «изверженец, исключенный из счету неграмотный попович, князь без княженья, владенья, проторговавшийся гость (банкрут), не платящий податей», — перечислено у Даля. В послереволюционное время негативная окраска этого слова многократно усилилась, если, разумеется, речь шла об отторжении индивидуума «нашим, советским» коллективом. Именно эту ситуацию имеет в виду Глазков («...кроме нескольких друзей, / Среда меня не понимала»), одновременно подчеркивая, что не видит в таком положении вещей ничего для себя зазорного: «Я был изгой и ротозей, / О чем не сожалел ни мало...»; «Я был всамделишный изгой, / Не умещающийся в эру...»

Надо ли говорить, что подобное самоощущение было в ту пору исключительно редким, практически уникальным. Ведь если даже Пастернак призывал себя и читателя «хотеть в отличье от хлыща / в его существованьи кратком / труда со всеми сообща / и заодно с правопорядком», то что же говорить о других, прежде всего молодых, поэтах.

Об этом размышляет в своих мемуарах Наум Коржавин, отнюдь не всегда — причем также со школьных лет — примыкавший к большинству. Однако свои «непоследовательности и падения» на этом пути Коржавин объясняет не только боязнью ареста: «помимо страха перед репрессиями, был еще страх идти одному против всей жизни, вовсе тогда не казавшейся изнутри бедной — особенно нам, молодым, другой жизни не знавшим. Кругом цвела молодость, находя, чем жить и для чего цвести, и одному идти даже не против всех, а не в ногу со всеми — в том числе с хорошими людьми — казалось стыдной обделенностью»[11].

Глазкову «стыдной обделенностью» это не казалось. Скорее напротив — свидетельством собственной избранности. Не без вызова называя себя «изгоем», поэт утверждал свое право на непохожесть на других, на несогласие с большинством, на спор со «старшими».

Видимо поэтому Глазков не вступил в свое время в комсомол, куда с энтузиазмом вступали его товарищи. Шаг этот не был в те годы пустой формальностью, какой он сделался позднее; молодые люди были склонны относиться к нему в высшей степени серьезно.

Характерны в этом смысле рассуждения глазковского сверстника Давида Самойлова, зафиксированные в его юношеском дневнике*. Перед нами запись от 21 декабря 1936 года:

«Решено: я вступаю в комсомол. <...> Папа говорит, что считал меня выше партии. Но разве *сейчас* это верно? Когда угодно, но не сейчас все эти грошовые “самостоятельные убеждения”.

Зачем возводить ничтожное самодовольство, попытку прикрыть собственную слабость пошленьким утешеньицем: “а я придерживаюсь моих принципов” в степень вопроса общественной важности. Да, и я утешаю себя и льщу себе тем, что “думаю сам”, но теперь все это нужно отдать в жертву великой идее коммунизма...»[12]

Надо заметить, что и юный Глазков не был чужд в это время «великой идее коммунизма» (в идеальном ее воплощении), но возможность «думать самому» ставил, безусловно, превыше всего.

Дома, видимо, считали так же.

---

* Глазковские дневники школьных лет не сохранились, а дошедшие до нас более поздние записи крайне лаконичны. Именно поэтому дневники Самойлова, которые он вел с четырнадцатилетнего возраста, а также базирующиеся на них воспоминания, представляют особую ценность для биографа Глазкова, давая уникальный материал для сопоставлений. Ведь оба поэта — почти точные ровесники, оба — москвичи, оба — из интеллигентных семей, оба не без оснований относили себя к разряду «мыслящих», на почве чего они и сблизились, особенно в послевоенные годы.

Как свидетельствуют мемуары товарищей поэта, родители Глазкова относились к сыну не только с естественной заботой и любовью, но и с уважением, торопясь не осудить, а понять его поступки. Трудно, конечно, представить, чтобы их не огорчали школьные дела Коли: «неуды» за сочинения по литературе, выговоры за хронические неявки на линейку, записи в дневнике за плохое поведение на уроках... Но Иван Николаевич (а он занимался в семье особо сложными вопросами) считал нужным каждый раз вникать в суть дела, разбираться, есть ли в нем «состав преступления», часто такого «состава» не находя...

Сохранилась фотография середины 1930-х, на которой отец и сын сняты вдвоем. Глазков-младший смотрит на отца с откровенным обожанием, а тот сидит, закинув ногу на ногу, щеголеватый — в костюме, галстуке и шляпе, моложавый, а, точнее сказать, молодой — ему в это время лишь чуть за сорок.

Несмотря на постоянную занятость Глазкова-старшего, сын и отец проводили много времени вместе, — об этом вспоминают друзья поэта. Один из них пишет о летних поездках по Москве-реке, другой описывает зимние вечера, чтение вслух чеховских рассказов:

«Мы сидим в кабинете на кожаном диване под брокгаузским многотомьем, Иван Николаевич в кожаном глубоком кресле у письменного стола, в руках марксовский том в зеленом переплете под мрамор — “Роман с контрабасом”... Глубоко спрятанные под рыжеватые кустистые брови глаза жадно выхватывают со страницы слово, и к нам оно летит наполненное плотью и радостью...»[13]

Описав эту идиллическую сцену, мемуарист добавляет: «Литературные вечера прервал 1938 год»[14].

В 1938-м была арестована треть состава московской коллегии защитников, среди них и Иван Николаевич Глазков. Когда за ним пришли, он играл с сыном в шахматы и — согласно семейному преданию — попросил дать возможность доиграть. Эта партия, скорее всего, оказалась в его жизни последней. Домой он уже никогда не вернет-

ся, сгинет, как сказано в одном из глазковских стихотворений, в «бараке Воркуты»[15].

В надиктованной Самойлову глазковской автобиографии об аресте отца, естественно, не говорится ни слова — ее юмористический характер исключал разговор о подобных материях.

Впрочем, Глазков не любил говорить на эту тему и при иных, более располагающих к тому обстоятельствах. И не потому, что тема была опасная, а потому, что травма была слишком глубокая. «Что случилось с Колиным отцом, я только догадывался, — вспоминает ближайший институтский товарищ Глазкова. — В те годы я знал немало хороших ребят, отцы которых были арестованы. Распрашивать же его не считал возможным, поскольку сам он об этом никогда не заговаривал»[16].

Расспрашивать, собственно, нужды особой не было. Аресты к тому времени стали делом настолько обыденным, что весь сценарий, начиная с настойчивого звонка в дверь, был хорошо известен. А за этим следовал уже новый круг мытарств — собрания в школе, где детей «врагов народа» публично осуждали, исключали из комсомола.

Исключению из комсомола Глазков не подлежал, ибо, как мы знаем, комсомольцем не был, но без осуждения «коллектива», видимо, не обошлось. Однако «несколько друзей» сплотились вокруг еще теснее.

Когда отца арестовали, Глазков уже заканчивал школу. До выпускных экзаменов оставалось не больше двух месяцев, и логично было бы предположить, что хотя бы на это время он станет вести себя более осмотрительно, но как раз этого не происходит.

Особого рода молодечество, которое появляется в Глазкове в старших классах (летом 1936-го он, например, «прыгнул на девять ступенек вверх и сломал себе ногу») принимает весною 1938-го новые формы — открытого вызова, откровенного желания лезть на рожон. Эпизод, о котором Глазков горделиво повествует в автобиографии, показывает это весьма убедительно: «В 38-м я закончил школу. В школе был выпускной вечер с пи-

рожными и лимонной водой. Я притащил свои бутылки и демонстративно бульбулькнул живительную влагу. Предлагал ее своим товарищам. Но они отказались из-за боязни не получить диплома. Но они просчитались, ибо на другой день я, как и все, получил свидетельство об окончании десятилетки...»

Главное слово в этом рассказе — «демонстративно», а основная цель всей выходки — выказать бесстрашие перед властями (пусть всего лишь школьными). А ведь Глазков, естественно, не мог не понимать, что отсутствие «свидетельства об окончании десятилетки» вряд ли бы украсило его анкету, и без того не идеальную.

Рискованным поведением дело, однако, не ограничивалось. В стихах в свою очередь появляется вызов, и несравнимо серьезней. Вот стихотворение 1938 года, написанное явно по следам ареста отца:

Жизнь —
путевка в Сибирь,
И грехов отпущение,
И морская вода.
Жизнь люблю
не за быль,
За одно ощущение —
Взгляд, направленный вдаль.

Глазков, как видим, характерно переиначивает одну из главных метафор эпохи, вошедшую в обиход после выхода на экраны «Путевки в жизнь» (1931), первого советского звукового фильма. «Путевку в жизнь» давала Советская родина своим сынам, даже самым отпетым (в фильме — беспризорникам), и вот с этой официальной версией отношений человека и государства спорит девятнадцатилетний поэт. Не в жизнь, а в Сибирь обеспечивается «путевка», несущая — по логике стихотворения — неизбежную гибель. Ведь грехи, как известно, отпускаются перед смертью, да и «морская вода» в подобном контексте — недвусмысленный символ горя и слез...

А отсюда и резкий жест неприятия — «жизнь люблю не за быль», и это слово — «быль» отсылает уже к другой крылатой фразе эпохи: «Мы рождены, чтоб сказку сделать былью...», — в свой черед саркастически переосмысленной Глазковым.

Надо ли говорить, что такая реакция на подобную драму была в эти годы совсем не типичной. Типичным было, скорее, другое, то, о чем пишет в своих мемуарах одна из сверстниц Глазкова: «Стоим мы с папой в большой комнате у радиоприемника — опять передают что-то о бдительности, — и он спрашивает: “А если меня арестуют?” И я, не подумав ни мгновения: “Я буду считать, что тебя арестовали правильно”...»[17]

Конечно, не все дети «врагов народа» верили обвинениям, возводимым против их родителей. Встречались и такие, кто считал (и даже во всеуслышанье заявлял), что произошла ужасная ошибка и что она будет исправлена. Но мало кто видел за арестами определенную тенденцию, и еще меньше было тех, кто позволял себе эту тенденцию вслух осудить. И уж совсем единицы рисковали, подобно Глазкову, доверить такие мысли бумаге.

Крамольность этих мыслей едва ли уравновешивала вера в идеалы коммунизма («взгляд, направленный вдаль»), в благородство революционного порыва. Едва ли эта вера была бы принята в расчет, попади глазковский текст в руки органов. Можно не сомневаться: свою собственную «путевку в Сибирь» Глазков бы незамедлительно получил.

Однако среди товарищей молодого поэта (трудно представить, чтобы это стихотворение он никому не прочитал), предателей не обнаружилось. И подобное — даже по тем временам — не было совсем уж неслыханной редкостью. Личный опыт Глазкова убедительно подтверждает то, о чем пишут другие.

Об этом пишет, в частности, Коржавин, вспоминая о собственной откровенности с друзьями: «Конечно, доверяли друг другу... Забегая вперед, могу сказать, что это доверие никогда меня не обмануло. Распространенное пред-

ставление, что в те или какие-либо последующие годы из трех собеседников один обязательно был предатель, моим опытом не подтверждается. Посадили меня в 1947 году отнюдь не из-за предательства»[18].

О том же свидетельствует в своих мемуарах Валерий Фрид, вспоминая историю одного своего лагерного знакомца, к тому времени уже очень немолодого. Будучи по своим политическим взглядам убежденным монархистом и этого не скрывавшим, он ухитрялся избежать ареста вплоть до начала 1950-х. На вопрос, каким образом он продержался столь долго, старик, подумав, отвечал: «У меня были очень качественные знакомые»[19].

У Глазкова, очевидно, тоже были «очень качественные знакомые», а потому его жизнь продолжала идти своим чередом.

Главная забота закончившего школу поэта — найти себе на лето какой-нибудь заработок: после ареста отца дома становится хронически туго с деньгами.

Впоследствии Глазков будет подрабатывать, главным образом, разгрузкой вагонов и пилкой дров («Я самый сильный среди интеллигентов и самый интеллигентный среди силачей», — любил он шутить по этому поводу), но летом 1938-го неожиданно подвернулось иное, гораздо более легкое и увлекательное занятие. Эйзенштейн снимал фильм «Александр Невский», и для участия в массовках шел набор мужчин высокого роста. Глазков и его верный товарищ Веденский, хотя и не дотягивали пару сантиметров до указанного стандарта, все же исхитрились попасть в число отобранных счастливцев.

Приятели, как вспоминает Веденский, изображали ополченцев: «Мы раздевались до трусов, надевали на себя полушубок, остроконечную шапку. Подпоясывались обычной веревкой. На ногах были подшитые валенки. В руках держали деревянный, натертый графитом меч. Снимался въезд Александра Невского в Псков. <...> Нам платили за день 15 рублей, да были еще и сверхурочные, за них платили в полтора раза больше. Выходило на день рублей по двадцать. По тому времени это были неплохие

деньги, если принять во внимание, что работы особенной у нас не было»*.

Параллельно со съемками Глазков поступает в институт. Он сдает экзамены на литературный факультет Московского государственного педагогического института (МГПИ), куда его благополучно зачисляют.

Событие это не без торжественности отмечается в глазковском дневнике, так называемой «Летописи». Первая из дошедших до нас «Летописей», фиксирующая события второй половины 1938 года, открывается крупно выведенным заголовком: «Московский Государственный Педагогический Институт»[20]. Глазков явно доволен, что школа осталась позади.

---

* Воспоминания о Николае Глазкове. С. 60. «Александр Невский» ознаменовал лишь начало «актерской карьеры» Глазкова. Вместе с Веденским он будет участвовать в массовках фильма Ромма «Ленин в 1918 году» (1939), пудовкинского «Суворова» (1940) и калатозовского «Валерия Чкалова» (1941). Позднее Глазков выступит в эпизодической, но колоритной роли «Летающего мужика» в фильме Тарковского «Андрей Рублев» (1966). В 1967–68 годах Глазков будет сниматься в роли Достоевского в фильме о Чернышевском «Особенный человек» (сценарий В. Катаняна, режиссер В. Строева), который запретят и смоют в самом начале съемок.

«А Я, СТУДЕНТ МГПИ...»

Но почему Глазков поступает именно в МГПИ?

Об учительской профессии он знал не по наслышке, можно сказать, она была даже потомственной. Дед по матери преподавал в городском училище, сама Лариса Александровна была учительницей немецкого языка, учительствовала и сестра отца, любимая тетя Надя из Горького. Сам Глазков, однако, вряд ли мыслил себя продолжателем этой семейной традиции.

Отсутствие малейшего призвания к преподавательскому делу с особой наглядностью обнаружится позднее, в военные годы, когда Глазкову придется работать учителем в сельской школе, но, подавая документы в МГПИ, он, скорее всего, отдавал себе в этом полный отчет.

При интересе Глазкова к истории и литературе, а главное, при все возрастающей склонности к стихотворству («С 36-го года я решил, что я побольше поэт, чем шахматист, и стал писать стихи»), казалось естественным получить какое-нибудь гуманитарное образование, и литфак МГПИ такое образование давал.

Конечно, этот вуз был совсем не таким престижным, как, скажем, ИФЛИ (Институт истории, философии и литературы), в котором будут учиться несколько молодых поэтов, будущих товарищей Глазкова. Но ему самому путь туда был заказан по многим причинам.

Начать с того, что ИФЛИ, задуманный как главный идеологический вуз столицы, был закрыт для не комсомольца, да вдобавок еще и сына «врага народа». Точный сверстник Глазкова, и — по иронии судьбы — тоже сын репрессированного адвоката в этой связи вспоминает: «В 1938 году я поступал в ИФЛИ, сдал вступительные экзамены на “отлично” (их было девять), но не был принят из-за ареста отца. Я не забрал документы и целый год вел борьбу, с точки зрения здравого смысла, видимо, не очень разумную, но в результате в 1939 году был без экзаменов зачислен в институт»[1].

Подобная настойчивость была не в характере молодого Глазкова, да у него бы и не имелось для нее никаких осно-

ваний. Он никогда бы не сдал все девять экзаменов на одни пятерки, ибо отличником не был, а по некоторым предметам, в частности, иностранному (немецкому) языку вообще едва успевал.

К тому же усиленно заниматься, как это, безусловно, потребовалось бы в ИФЛИ, Глазков едва ли планировал. Собираясь сосредоточиться лишь на том, что его непосредственно занимало, он очевидно рассчитывал, что учеба в Пединституте не потребует особого напряжения сил.

И, судя по дневнику, не ошибся. Несмотря на предельную лаконичность дневниковых записей, в основном состоящих из одного-двух слов, они дают нам известное представление о первом семестре Глазкова-студента*.

О занятиях в «Летописи» говорится немного, зато перечисляются кинофильмы и спектакли, которые Глазков смотрит, музеи, которые он посещает (в частности, только что открытый Музей нового западного искусства), фиксируются имена новых товарищей (в первую очередь, Алексея Терновского[2]) и старых друзей, с которыми он по-прежнему видится. Заносится информация о дружеских пирушках, празднованиях дней рождений и Нового года, шахматных турнирах (причем неизменно уточняется, с каким результатом они закончились), занятиях боксом. В заключение приводится список книг, прочитанных за прошедшее полугодие: «М. Ю. Лермонтов — Тома 1—5; Н. Гумилев — Жемчуга, Костер, Колчан, Огненный столп; Бернс, Р. — Избранная лирика; М. Светлов — Избранные стихи; Герцен — Былое и думы; Г. Х. Андерсен — Сказки; К. Гамсун — Виктория».

В этом списке выделяется Гумилев, к тому времени уже давно запрещенный, изъятый из публичных библиотек и помещенный в спецхран. Но это обстоятельство не должно было стать для юного поэта препятствием. Гуми-

---

* Нельзя исключить, что ранние, не дошедшие до нас дневники Глазкова были более пространны, но арест отца, похоже, заставил не только уничтожить старые записи, но и новые вести уже по-другому: с учетом их возможной конфискации. Как сформулировано в одном из стихотворений Слуцкого: «Неподручно писать дневники. / Разговоры записывать страшно...»

левские сборники были в домашней библиотеке Глазковых, если не в Москве, то уж точно в Горьком.

Отметим, однако, что Гумилев был прочитан тогда не впервые: этот поэт был открыт и оценен еще в отрочестве. Какое-то время юный Глазков, несомненно, находился под обаянием гумилевской романтики, но к 1938 году это обаяние было в значительной степени преодолено. Стихотворение «Пират» (1937) свидетельствует о том со всей очевидностью:

В морской утонувши пучине,
Мог быть достоянием крабов
Иль где-нибудь в знойной пустыне
Рабом разъяренных арабов.

Не раз на съеденье акулы
Его обрекали матросы,
Но он им сворачивал скулы,
Спокойно куря папиросы...

Перед нами, как видим, типично гумилевский герой — «сильный, злой и веселый», описанный, однако, с несомненной иронией. Эта ирония окончательно выбивается на поверхность к концу стихотворения, когда сюжет отклоняется от заданной схемы, принимая неожиданный оборот. Вместо ранней смерти в жестоком поединке, герой благополучно доживает до старости, в положенное время удаляясь на покой:

Он грабил далекие страны.
Под жизни скитальческой склон
Залечивать старые раны
Поехал на родину он.

И смерть восприял на постели
В одну из морозных ночей,
Под северный ропот метели,
Под сдержанный шепот врачей.

Последняя строфа представляет собой уже прямой парафраз гумилевского стихотворения «Я и вы» («А умру я не на постели / При нотариусе и враче, / А в какой-нибудь дикой щели, / Утонувшей в густом плюще»), но только, так сказать, с обратным знаком. Глазков травестирует характерную для Гумилева эстетизацию воинских доблестей и безвременной гибели в бою, оказавшихся — неожиданным для самого автора образом — весьма созвучными новой эпохе. Не случайно эти темы были подхвачены целым рядом советских поэтов, именуемых критикой «революционными романтиками».

Таким образом, спор с Гумилевым являлся одновременно и спором с «революционными романтиками», от которых Глазков, впрочем, отделил себя изначально. Культ боя, риска и силы неизменно подавался в его стихах не под «чекистским» (как у этих поэтов), а под «пиратским» соусом. Отзвуки этой «пиратской» романтики можно обнаружить в склонности Глазкова к особого рода морским метафорам, возникавшим порою в неожиданном контексте: «Вы, которые не взяли кораблей на абордаж...» — так молодой поэт обращался, к примеру, к редакционным работникам, клеймя их за трусость. Но подобные метафоры вскоре также исчезнут из глазковской поэзии.

И все же непродолжительное ученичество у Гумилева не прошло для Глазкова бесследно. Главный урок, который сам Гумилев считал нужным преподать своим современникам и который он сформулировал в стихотворении «Мои читатели» («...Но когда вокруг свищут пули, / Когда волны ломают борта, / Я учу их, как не бояться, / Не бояться и делать, что надо») был, похоже, усвоен Глазковым достаточно прочно. Это был урок не воинской, а гражданской доблести, оплаченный личным опытом Гумилева по самому большому счету.

Внешний антураж, разумеется, значения не имел. «Мирные будни» конца 1930-х были, по сути, не менее апокалиптичны, чем нарисованная Гумилевым картина морского боя, и Глазков отдавал себе в этом полный отчет.

Неудивительно, что совет «не бояться» пришелся ему очень впору. «Но человек, как я, — останется, / Он моло-

дец — и не боится», — эта строка из глазковского «Манифеста» (1939) становится по-настоящему понятной лишь в контексте «Моих читателей». Наказ Гумилева «делать, что надо» был, в свою очередь, весьма своевременен.

Прилагался он к делам отнюдь не учебным. «Лекций почти не посещаю. Основное мое занятие поэзия», — пишет Глазков школьному другу уже через месяц после начала учебного года[3]. Это признание позволяет догадаться, какого рода задача стояла на повестке дня.

На повестке дня стоял выбор поэтического пути, но это всегда непростое решение было в то время особенно трудным. Выбор эстетический означал выбор политический, и промашка могла дорого стоить молодому Глазкову, не только закрывая ему доступ в печать, но и подвергая само его существование реальной физической угрозе. Со всей очевидностью это доказал уже в 1931 году первый процесс над обэриутами, обвиняемыми — исключительно на основании их авангардистской поэтики — в подрывной работе против советской власти[4].

Об этом конкретном эпизоде молодой Глазков, скорее всего, ничего не знал, да и о Введенском и Хармсе в ту пору слышал едва ли, но уверенно двигался в том же самом направлении.

Разумеется, для этого были определенные предпосылки, такие как природная склонность к эксцентрике и весьма трезвое отношение к реальности, сближавшие молодого Глазкова и обэриутов. Общим был также и интерес к определенной традиции — раннего футуризма*. Эта традиция была не в фаворе уже в середине 1920-х, когда начинали обэриуты, к концу же 1930-х, когда начинал молодой Глазков, она была практически уничтожена. Одним из ее основателей и главным (в ту пору) учителем Глазкова был ранний Маяковский, но дела это отнюдь не меняло.

---

* Характерно, что в анкете, заполненной в 1924 году при вступлении в Союз поэтов, Введенский причисляет себя к футуристам. См.: *М. Мейлах.* Предисловие // *Александр Введенский.* Полное собрание произведений в двух томах. М.: Гилея, 1963. Т. 1. С. 11-12.

Несмотря на высочайшее назначение Маяковского в 1935 году «лучшим, талантливейшим поэтом нашей советской эпохи» и его немедленную канонизацию, футуристические связи поэта вызывали у властей открытое неодобрение. Немалые усилия были направлены на то, чтобы противопоставить Маяковского и футуризм, который было принято квалифицировать как ошибку молодости, досадное и незначительное увлечение.

От этого правила отчасти отступает Асеев в своей поэме «Маяковский начинается» (1936—39), главы которой, начиная с 1937 года, широко распечатываются в периодике. Вписывая Маяковского в футуристический круг, Асеев говорил «не столько о влиянии футуризма на Маяковского, сколько о его решающей роли в движении», и это звучало, по позднейшему наблюдению исследователей, резко непривычно, почти крамольно[5]. Однако крамольность этого утверждения тут же уравновешивалась (и в значительной степени сводилась на нет) другим пассажем той же поэмы:

И все ж
футуризм
не пристал к нему плотно;
ему предстояла
дорога — не та;
их пестрые выкрики, песни, полотна
кружила истерика и пустота;
искусство,
разобранное на пружинки;
железо империи евшая ржа;
в вольерах искусства прыжки и ужимки
«взбешенного мелкого буржуа».

Подобная характеристика футуризма вполне соответствовала официальной позиции, выражавшейся в еще более жестких формулировках.

Открыто называть себя футуристом было рискованно, и Глазков, разумеется, это понимал. Но, вопреки элементарной осторожности, именно так он себя и именует, при-

чем не в приватной беседе, а во время своего первого публичного выступления.

Это выступление состоялось на расширенном заседании институтского литературного кружка 15 декабря 1938 года. Эта дата отмечена в глазковском дневнике, но подробностей, как обычно, не дано никаких. Однако через несколько лет, в письме к Л. Ю. Брик, молодой поэт вернется к этому событию:

«А сегодня исполнилось пятилетие со дня моего первого выступления перед почти большой аудиторией, — пишет Глазков. — Это было 15 декабря 1938 года в не помню какой аудитории МГПИ. Было сорок человек народу. Перед выступлением я повесил огромное объявление и охранял его, [чтобы] не стащили. Когда кто-нибудь пытался его стащить, я вежливо предупреждал: — А по ха не хо?!

На вечере оном я читал стихи 1935—1938, говорил, что я гений и футурист. После читки стихов выступило 10 человек. Выступавшие ругали меня почем зря... В течение одного 1939 года почти все, кто ругал меня на этом вечере, признали меня...»[6]

Воспоминания присутствовавшего на том же вечере Алексея Терновского представляют собой любопытный комментарий к глазковскому рассказу. Мемуарист дополняет его многими колоритными деталями, включая не только сам вечер, но и его организацию, которая, по версии Терновского, выглядела так: «Коля очень настойчиво и вместе с тем простодушно приглашал всех знакомых и незнакомых студентов на обсуждение стихов “гениального поэта Глазкова”...»[7] Тот же текст был, видимо, написан и на упомянутом в глазковском письме «огромном объявлении», которое — именно по этой причине — необходимо было охранять.

Идея рекомендовать себя подобным образом пришла к молодому поэту, безусловно, через посредство Маяковского, описавшего в автобиографии «Я сам» (1922, 1928) свои первые шаги в литературе:

«Днем у меня вышло стихотворение. Вернее — куски. Плохие. Нигде не напечатаны. Ночь, Сретенский бульвар. Читаю строки Бурлюку. Прибавляю — это один мой знако-

мый. Давид остановился. Осмотрел меня. Рявкнул: “Да это же ж вы сами написали! Да вы же ж гениальный поэт!” Применение ко мне такого грандиозного и незаслуженного эпитета обрадовало меня. Я весь ушел в стихи. В этот вечер совершенно неожиданно я стал поэтом.

Уже утром Бурлюк, знакомя меня с кем-то, басил: “Не знаете? Мой гениальный друг. Знаменитый поэт Маяковский”. Толкаю. Но Бурлюк непреклонен. Еще и рычал на меня, отойдя: “Теперь пишите. А то вы меня ставите в глупейшее положение”...»

Рядом с Глазковым в тот момент не было никого, кто — хотя бы отдаленно — годился на роль Бурлюка, и мог бы столь же уверенно взять на себя рекламу. А потому молодому поэту приходилось энергично действовать за двоих: самому и писать, самому и, условно говоря, «басить» о своей гениальности.

По тем временам это было настолько непривычно, что народу на вечер «гениального Глазкова» собралось довольно много.

Сам поэт пишет, что пришло «сорок человек», Терновский утверждает, что было больше ста. Он же уточняет состав собравшихся: пришли главным образом однокурсники Глазкова, несколько студентов старших курсов и аспирантов, а также два-три преподавателя, заинтригованные напором молодого поэта.

В своих мемуарах Терновский подробно описывает, как проходило само чтение: «И вот Коля на кафедре. Он начинает читать стихи. Читает их поначалу плохо, невнятно. Сказывается отсутствие переднего зуба, чего он заметно стесняется. Да и нет еще навыка выступлений перед большой аудиторией. К тому же очень мешает “веселое” поведение легкомысленной и шумной толпы студентов. Однако Коля не тушуется. Стоически, невзирая ни на что, он продолжает читать одно стихотворение за другим. И постепенно шум прекращается. Его начинают слушать»[8].

Эта картина безусловно контрастировала с той, которую Глазков, планируя мероприятие, брал за образец, и которая, в свой черед, неизбежно всплывала в сознании пришедших на вечер.

Публичные выступления Маяковского-футуриста были подробно описаны в ряде напечатанных к тому времени мемуаров, в первую очередь, в «Полутораглазом стрельце» Бенедикта Лившица, опубликованном в 1933 году. Бурный успех футуристических вечеров Лившиц приписывал, прежде всего, импозантности молодого Маяковского, его высокому росту, мощному голосу и исключительному умению читать стихи.

Молодой Глазков ничем подобным (кроме высокого роста) как раз не отличался, особой красотою, в частности. И дело было не только в отсутствии переднего зуба (у двадцатилетнего Маяковского с зубами тоже обстояло неважно), но в больших, оттопыренных ушах, о которых вспоминают многие мемуаристы, торчащих, плохо стриженых волосах, диковатом взгляде исподлобья. Голос у Глазкова был, в свою очередь, некрасивого высокого тембра, да и читал он стихи не особенно «внятно».

Всем своим обликом он напоминал скорее другого футуриста — Хлебникова, которого на эстраду, как правило, не выпускали — в силу слабого голоса и манеры быстро обрывать чтение знаменитым «и так далее». Его стихи декламировали обычно другие члены группы — Маяковский, Крученых, Давид Бурлюк, так что, наверное, неслучайно, что именно Хлебникову принадлежит, по свидетельству Крученых, знаменитая фраза из первого манифеста футуристов: «Стоять на глыбе слова “мы” среди моря свиста и негодования»[9]. Впрочем, «глыба слова “мы”», была важна — особенно на самых первых порах — и для других, более бойких членов группы, чувствовавших себя рядом друг с другом гораздо увереннее.

У Глазкова подобной «глыбы», естественно, не было, и тем удивительней выдержка молодого поэта, сумевшего все-таки подчинить себе зал.

Не последнюю роль, разумеется, играли сами стихи... Но что же Глазков мог в тот вечер читать?

Терновский об этом почему-то не пишет, да и сам поэт ничего на этот счет не сообщает, дав только даты прочи-

танных стихов: 1935—1938. Написанного за этот период у Глазкова было немало, но лишь совсем немногое он будет впоследствии включать в свои рукописные сборники, причисляя к безусловным удачам.

Логично предположить, что именно на этих стихах поэт остановил тогда свой выбор. Косвенным образом на то указывает реакция слушателей, о которой сообщает в своих мемуарах Терновский: на последовавшем обсуждении Глазкова «упрекали в высокомерии, зазнайстве, саморекламе, а его стихи в чрезмерной сложности, непонятности и формализме»[10].

Поводом к обвинениям в «высокомерии и зазнайстве» могли служить, в частности, нападки на «классиков», которые, вслед за своими предшественниками-футуристами, Глазков охотно себе позволял.

Подобное намерение могло быть усмотрено, в частности, в процитированном выше стихотворении «Пират». Это стихотворение могло задеть поклонников Гумилева, которые — несмотря на все усилия властей — еще не перевелись среди молодых любителей поэзии.

Не меньший, а больший резонанс должно было вызвать другое глазковское стихотворение — «Колесо бессмысленной фортуны» (1936). Это стихотворение нацеливалось на Блока, по-прежнему одного из главных кумиров читающей молодежи:

Колесо бессмысленной фортуны
Вертится вокруг своей оси.
А цыганка, ударяя в струны,
О любви и счастье голосит.

Это все ласкает слух поэтам,
Рукоплещут пьяные кругом.
Но я знаю, счастие не в этом,
Потому что счастие в другом.

Косноязычная, тавтологическая концовка травестировала блоковский надрыв и романсовую красивость, и этот выпад не мог не возмутить находящихся в зале ценителей

поэта. Они ведь не знали, что Блока (равно как и Гумилева) сам Глазков относил к лучшим поэтам двадцатого столетия. Своим слушателям он этого не сообщал, зато охотно распространялся про «великого Глазкова», «гения и футуриста».

Все это, естественно, провоцировало на упреки в «саморекламе», тем более что тема собственной гениальности постоянно варьировалась и в глазковских стихах. В своей автобиографии поэт подробно расскажет об этом рано проявившемся свойстве:

«В 37-м я сочинил стихи, которые начинались словами:

Я гений Николай Глазков,
И в этом вся моя отрада.

Мои друзья и знакомые сказали мне, что стихи хорошие, но неправильные, и начали уверять меня, что я не гений. Они так упорно это доказывали, что я перестал сомневаться в своей гениальности. А они не унимались и цитировали:

Я, гений Игорь Северянин...

Я прочел Северянина и решил, что я лучше его...»

Может показаться, что поэт лукавит, утверждая, что строка «Я гений Николай Глазков...» была написана до его знакомства со стихами Северянина, но, скорее всего, дело обстояло именно так. Наиболее вероятно, что Глазков сочинил эту строчку в подражание Маяковскому, для которого «эгоцентрические образы и автохарактеристики, доходящие до саморекламы» были характерны ничуть не меньше[11].

Однако, в отличие от Северянина, Маяковский часто смягчает подобные пассажи самоиронией («Иногда мне кажется — / я петух голландский / или я / король псковский. / А иногда / мне больше всего нравится / моя собственная фамилия, / Владимир Маяковский»), и именно в такой аранжировке этот мотив обычно встречается у мо-

лодого Глазкова. Стихотворение «Автопародия» (1939) как раз призвано это подчеркнуть:

Я Николай Глазков,
Иванович — отчество.
Самореклама — таков
Стиль моего творчества.

Другое дело, что расслышать глазковскую самоиронию не всегда было просто. Уж больно вызывающе звучали для его тогдашней аудитории заявления типа:

Краткая история рода людского
От питекантропа до Глазкова.

Это двустишие 1937 года, равно как другие аналогичные стихи, могли быть прочитаны на первом вечере поэта.

Для обвинений Глазкова в «непонятности и сложности» были, в свою очередь, веские резоны. Извлечь из глазковских текстов какую-либо четкую, а уж тем более «правильную» мораль, было весьма затруднительно.

К такого рода текстам относилось стихотворение «Ворон» (1938), которое Глазков читал тогда особенно часто:

Черный ворон, черный дьявол,
Мистицизму научась,
Прилетел на белый мрамор
В час полночный, черный час.

Я спросил его: — Удастся
Мне в ближайшие года
Где-нибудь найти богатство?
Он ответил: — Никогда!

Я сказал: — В богатстве мнимом
Сгинет лет моих орда.
Все же буду я любимым? —
Он ответил: — Никогда!

Я сказал: — Пусть в личной жизни
Неудачник я всегда.
Но народы в коммунизме
Сыщут счастье? — Никогда!

И на все мои вопросы,
Где возможны нет и да,
Отвечал вещатель грозный
Безутешным: — Никогда!

Я спросил: — Какие в Чили
Существуют города? —
Он ответил: — Никогда!—
И его разоблачили.

Эта шутливая вариация на тему знаменитого «Ворона» Эдгара По могла легко поставить в тупик.

С одной стороны, разоблачение «ворона» как злостного лжепророка, означало разоблачение «мистицизма» и «пессимизма», и это было похвально. Но с другой стороны, сама потребность искать ответы на те вопросы (и личного, и общественного свойства), на которые уже ясно ответила партия, была, безусловно, порочной. Подобная «амбивалентность» и делала глазковские тексты «непонятными и сложными»*.

* Не случайно и в позднейшие годы это глазковское стихотворение порождало диаметрально противоположные трактовки, в том числе среди наиболее компетентных исследователей поэзии. Лев Лосев, к примеру, охарактеризовал этот «еще один русский парафраз» «Ворона» так: «Среди глазковских шуточек, которым мы привыкли ухмыляться, есть одна, мрачность которой сравнима лишь с эпохой, когда она была сочинена» (Континент. 1980. № 23. С. 384). Вл. Новиков, с другой стороны, прочитал этот текст как глубоко оптимистический: «Глазков обошелся с легендарным Вороном как с попугаем, и в этой пародийной шутке есть доля философской серьезности. Здесь выявлено однообразие пессимистического мышления, его запрограммированость. Оптимизм же с этой точки зрение богаче и гибче, он ищет все новые и новые аргументы, активно вторгаясь в жизнь» (Книга о пародии. М.: Советский писатель, 1989. С. 245).

Что же касается обвинений молодого поэта в «формализме», то материал подкидывали стихотворения типа «Заклинания от холода» (1938), насыщенные инверсиями и «футуристическими» (составными) рифмами:

Путь дамасский,
Веками начертанный,
Краски да маски —
На черта нам?
Осталась
Усталость,
Да вот под рукой
Дорога
До Бога,
Пойдем по другой!
Вертится громада,
Шар как.
Ногами не надо
Шаркать.
И жарка
Прохлада,
И градус
На радость,
И выпьем,
И выбьем бокалы.

Заметим, что стихотворение это могло задеть слушателя не только своим «формализмом». Его интонация — напористая, оптимистическая интонация позднего Маяковского, столь знакомая каждому по «Хорошо!» и другим стихам о социалистическом строительстве, — вступала в явный конфликт с содержанием глазковского текста. Ведь речь в нем велась, как аудитория осознавала, возможно, только к концу, не о готовности «строить и месть», а о желании немедленно выпить.

Словом, все то, в чем Глазкова обвиняли на обсуждении — и «самореклама», и «непонятность», и «формализм» — было налицо, и это неизбежно сулило неприят-

ности, масштабы которых были достаточно непредсказуемы.

Напомним, что похожие претензии были предъявлены обэриутам на их последнем публичном выступлении, состоявшемся весной 1930 года в общежитии Ленинградского университета. В появившейся следом статье-доносе этот вечер был описан так:

«Все выступавшие единодушно, под бурные аплодисменты аудитории, дали резкий отпор обериутам. С негодованием отмечалось, что в период напряженнейших усилий пролетариата на фронте социалистического строительства, в период решающих классовых боев, обериуты стоят вне общественной жизни, вне социальной действительности Советского Союза. Подальше, подальше от этой скучной действительности, от этой нестерпимой по-ли-ти-ки, забыться в самовлюбленном наслаждении своим диким поэтическим озорством, хулиганством!»[12]

Именно это выступление обэриутов непосредственно привело, как считают исследователи, к разгрому группы, к аресту Введенского и Хармса.

Что же касается молодого Глазкова, то, видимо, тогда, в середине декабря, его «взяли на заметку» в деканате, хотя никаких репрессивных мер сразу не последовало. Правда, ни о каких дальнейших публичных выступлениях в МГПИ речь уже заведомо идти не могла, но это вряд ли явилось для Глазкова сюрпризом. Затевая свою авантюру, он, надо думать, такое предвидел.

Однако задача, которую ставил перед собой девятнадцатилетний поэт, была в сущности выполнена. У Глазкова завязался ряд новых дружб, значительно расширилась постоянная аудитория. Не случайно именно этот момент он подчеркнет в письме Л. Ю. Брик: «В течение одного 1939 года почти все, кто ругал меня на этом вечере, признали меня...» О том же напишет в своих мемуарах Терновский: «Студенты более подготовленные заинтересовались Глазковым. У него появились сторонники и среди старшекурсников (М. Еремин, Н. Кириллов, В. Новиков, Н. Бондарева...)»[13].

Поддержка этих студентов укрепит уверенность в себе, поможет веселее набирать темп. В следующем, 1939, году Глазков напишет ряд своих программных текстов — прежде всего «Манифесты», а затем и другие стихи, в которых традиция футуристов получит дальнейшее, более глубокое осмысление.

Но выбор пути был сделан уже в конце 1938-го, а скорее всего, даже несколько раньше.

Как и его непосредственные предшественники, Глазков начал свою карьеру «футуриста» с эпатажа прежде всего поведенческого. Этот эпатаж проявлялся с первого момента появления Глазкова в стенах МГПИ. Об этом пишет Алексей Терновский: «В институте Коля нередко щеголял в незашнурованных туфлях (думаю не по рассеянности, а из принципа). Свое место в аудитории он занимал не так, как все мы, а прямиком, перемахивая через учебные столы. Иной раз он демонстрировал свою удаль и более рискованным способом. Поспорив с кем-то из студентов, он прошел по перилам галереи, обрамлявшей фойе нашего института, на высоте третьего этажа. На занятиях по военному делу в садике Мандельштама рядом с институтом он шел обычно замыкающим и всегда вразнобой со всем строем. Наука хождения строем ему упорно не давалась...»[14]

Выходки эти различались разной степенью риска, но особенно опасным было подобное поведение на занятиях по военному делу, которое могло быть классифицировано как «саботаж, умышленная дискредитация Красной Армии». Всего несколькими годами ранее именно эти обвинения были предъявлены учившемуся в Ленинградском университете Льву Гумилеву, тоже ходившему вразнобой со строем[15].

Глазкову повезло: ни в чем подобном его не обвинили, хотя саботаж в данном случае был налицо. Ходить в ногу со строем ему, надо думать, мешали незашнурованные туфли, в которых он «щеголял» с начала семестра.

Подобная манера носить ботинки была, разумеется, не случайна. В незашнурованном виде они становились

остроумным эквивалентом «желтой кофты» Маяковского, причем эквивалентом — в новых исторических условиях — гораздо более провокационным.

В начале 1910-х молодой Маяковский бросал вызов «буржуазно-мещанской» респектабельности: «Я — нахал, для которого высшее удовольствие ввалиться, напялив желтую кофту, в сборище людей, благородно берегущих под чинными сюртуками, фраками, пиджаками скромность и приличие» («О разных Маяковских»). В конце 1930-х упорно не зашнуровывающий ботинки Глазков также бросает вызов вполне конкретным общественным нормам, ставшим в советских условиях прямым показателем идеологической зрелости.

Согласно этим нормам важнейшими чертами каждого юноши (или девушки) должны были быть аккуратность и подтянутость, причем не столько спортивного, сколько военного образца.

Именно этого требовал призыв к всеобщей «готовности к труду и обороне СССР», брошенный партией и правительством в начале 1930-х. Внедрением этого призыва в жизнь был физкультурный комплекс ГТО, завоевывавший с каждым годом все большую популярность. За успешное выполнение этого комплекса полагался особый значок ГТО, который стал символом не только «высокоразвитых физических способностей», но, прежде всего, мерилом политической сознательности.

Значки ГТО носили к концу 1930-х десятки тысяч советских молодых людей, что нашло отражение в стихотворении Маршака «Рассказ о неизвестном герое», написанном как раз в 1938 году.

Сюжет этой баллады был построен на том, что молодой человек, совершивший геройский поступок, и тут же (из скромности) скрывшийся в толпе, ничем не отличался от множества других жителей столицы. Его основная, казалось бы, примета — «Знак “ГТО” / На груди у него» — оказалась к тому времени столь же распространенной среди московских юношей как средний рост, атлетическое телосложение и летняя футболка: «Многие парни / Плечисты

и крепки. / Многие носят / Футболки и кепки. / Много в столице / Таких же значков. / Каждый / К труду-обороне / Готов».

Глазков, в свою очередь, носил футболку и кепку, был плечист и крепок, но значка ГТО не имел, хотя необходимые нормы мог сдать без труда. Мемуаристы вспоминают, что Глазков отличался незаурядной физической силой, прекрасно плавал, отлично греб... Однако облекать свои спортивные навыки в угодные государству формы очевидно не желал. А чтобы ни у кого не оставалось в этом сомнений, вид принимал подчеркнуто расхлябанный и неспортивный, достигая своей цели очень просто — с помощью незашнурованных ботинок.

Именно эта, казалось бы, малозаметная деталь туалета мгновенно превращала более чем обычный наряд Глазкова («Одет он был весьма скромно: поношенный костюм, под ним косоворотка, простая рубашка или футболка...»[16]) в «костюм покроя шокинг», необходимый, по мнению Крученых, каждому настоящему футуристу[17].

Особую прелесть глазковскому изобретению придавало то, что оно не стоило ему ни копейки. Маяковский, как известно, особо гордился дешевизною своей «желтой кофты», но Глазков его в этом явно перещеголял. Впечатление же получалось не менее «неотразимое»*.

О реакции публики на «желтую кофту» вспоминают многие современники Маяковского, и эти воспоминания хорошо известны.

Что же касается Глазкова, то процитируем отрывок из мемуаров, характерно озаглавленных «Ботинки без шнурков». Автор описывает свою первую встречу с поэтом:

---

* См. рассказ Маяковского о зарождении идеи «желтой кофты»: «Костюмов у меня никогда не было. Было две блузы гнуснейшего вида. Испытанный способ украшаться — галстуком. Нет денег. Взял у сестры кусок желтой ленты. Обвязался. Фурор. Значит, самое заметное и красивое в человеке — галстук. Очевидно — увеличишь галстук, увеличится и фурор. А так как размеры галстуков ограничены, я пошел на хитрость: сделал галстуковую рубашку и рубашковый галстук. Впечатление неотразимое» («Я сам»).

«Я с откровенным любопытством рассматривал его лицо — запавшие, вкось поставленные глаза, крепкие большие скулы, мощные борцовские плечи и ботинки... без шнурков. А он рассматривал мой отутюженный офицерский китель без погон с начищенными пуговицами и красными артиллерийскими кантами. Как я теперь понимаю, мы были очень разными, из разных, пожалуй, миров.

— Давай, — сказал он, протянув руку... и отрекомендовался: — Я великий Глазков...

Если бы он сказал просто — "Я — Глазков", может быть, я и не испытал бы острого чувства мгновенной неприязни.

— "Нет, каков разгильдяй! Ботинки зашнуровать не может... а туда же — великий! Его бы в нашу минометную батарею, под начало к старшине Кантыпенко. Он бы враз приготовил из него нормального человека", — подумал я...»[18]

Разумеется, автор мемуаров вспоминает весь этот эпизод только для того, чтобы тут же сказать читателю, насколько он был не прав в своей первоначальной оценке, как поразили его глазковские стихи, которые тот сразу предложил почитать...

Однако цитируя эти воспоминания, трудно отрешиться от мысли о том, что мы знаем сейчас и чего не знал в ту пору мемуарист. А именно то, что из Глазкова «приготовят» в итоге «нормального человека» и без прямого вмешательства «старшины Кантыпенко».

Но это случится еще нескоро. Пока что Глазков только в самом начале пути: на дворе 1939 год.

«НЕТ ПРИЯТНЕЕ МУЗЫКИ ЗВОНА РАЗБИВАЕМОГО СТЕКЛА...»

Разумеется, Маяковский был любимым поэтом не только Глазкова, но почти всех его сверстников. Многие из них успели открыть Маяковского еще до его назначения «лучшим, талантливейшим поэтом нашей советской эпохи», руководствуясь в своем выборе не директивой сверху, а собственным вкусом.

«Первая настоящая книга стихов, которую я прочел по настоящему, то есть, выучил наизусть, был красноватый кирпичик Маяковского», — вспоминал Борис Слуцкий[1]. В том же духе высказывались (или могли бы высказаться) другие глазковские сверстники. Однако наличие общего учителя в данном случае не только не гарантировало общности поэтического пути, но напротив, оставляло большой простор для маневра.

Образцом для подражания мог быть ранний Маяковский — футурист и бунтарь, но мог быть также и поздний — убежденный лефовец, наступивший — во имя общественных целей — «на горло собственный песне». На вооружение можно было взять анархический протест против всего и вся, но можно было выбрать и нечто прямо противоположное — готовность писать под диктовку государства: «Я хочу, / чтоб в дебатах / потел Госплан, / мне давая / задания на год...»

Выбор в пользу раннего Маяковского, сделанный Глазковым, был нетипичным: абсолютное большинство молодых литераторов отдавало предпочтение как раз позднему творчеству поэта. Именно об этом годы спустя осторожно напишет Слуцкий: «Глазков решительно отличался от своих сверстников. У нас были общие учителя, но выучились мы у них разному»[2].

Слуцкий не объясняет, почему так вышло, но догадаться нетрудно. Этот выбор определялся отношением к реальности. Даже наиболее мыслящие, наиболее образованные, наиболее талантливые поэты глазковского поколения искали (и находили) оправдание террору.

К концу 1930-х все эти поэты — Михаил Кульчицкий, Павел Коган, Борис Слуцкий, Давид Кауфман (Самойлов), Сергей Наровчатов, — оказались в Москве и составляли одну тесную компанию. Они называли себя «откровенными марксистами», а это означало, что молодые поэты не просто заведомо одобряли любые действия государства, но и позволяли себе эти действия обсуждать. Как будет вспоминать впоследствии Самойлов, «разговоры наши касались не только поэзии, но и истории, философии и чаще всего — политики»[3].

В своих мемуарах Самойлов подробно воспроизводит эти разговоры, не обходя и те, которые касались 1937 года:

«Некоторые современники теперь отговариваются тем, что ничего не знали и не понимали в 1937 году. Мы кое-что знали и кое-что понимали. Тяжкий каток террора не прокатился по нашим семьям, но прогремел рядом. Кроме того, мы были довольно начитаны и искали исторических параллелей. Наиболее наглядной был якобинский террор 1793 года. А ведь мы по убежденью были "якобинцы". Предполагали возможность заговора военных, бонапартистского заговора, ответом на который был якобинский террор <...>

В общем, мы принимали 1937-й с оговоркой, что истинный его смысл не может быть сейчас открыт, но он несомненно существует и является частью необходимой стратегии. Подобное разбирательство и окончательную оценку мы оставляли "на потом" — на после войны, после победы»[4].

Глазков, как мы видели, оценку «на потом» оставлять не собирался и 1937-й не принимал ни с какими оговорками. И вовсе не потому, что «тяжкий каток террора» прокатился непосредственно по глазковской семье.

Террором была затронута, хотя в гораздо меньшей степени, семья Сергея Наровчатова. В 1934 году его родители переехали из Москвы в Магадан, разумеется, не по собственной воле. Там Наровчатов закончил школу, и только потом семья возвратилась в столицу. Коснулся террор и семьи Михаила Кульчицкого. Отец Кульчицкого, не сообщивший в анкете о своем дворянском происхождении, в 1933 году был сослан на Беломорский канал, а затем

в Карелию, где он прожил несколько лет. Именно поэтому в стихах юного поэта, ездившего к отцу на свидание в ссылку, запечатлелся — как часть карельского пейзажа — «на вышке стоявший дозор»[5].

Словом, дело было не столько в отсутствии или наличии в семье репрессированных, сколько в общих убеждениях молодых поэтов. В отличие от «откровенных марксистов», Глазков «по убежденью» не был «якобинцем».

Если говорить о тогдашних, да и позднейших глазковских убеждениях, то их довольно точно выражает титул, которым поэт себя награждает уже в те довоенные годы — «Великий Гуманист». Именно так, как вспоминает художник Борис Шахов, Глазков представился ему при первой же встрече в 1939 году[6]. Титул «Великого Гуманиста» подразумевал неприятие любого насилия независимо от его «классовой» цели, вставая тем самым в открытую оппозицию и к марксистской теории, и — тем более — к ее реализации на практике.

Конечно, сомнения «гуманистического» рода одолевали порой и «откровенных марксистов», но они старались их в себе изжить. «Нас мучают мерки XIX века, нас сбивает с толку добродушие, мы подходим к людям с абстрактными критериями добра и зла, — пишет Самойлов в своем дневнике. — Мы понимаем, что коммунизм — это работа, ежедневный тяжелый труд. Но мы белоручки. Мы хотим только чистой работы...»[7]

Самойлов явно стыдится подобного чувства, Глазков же, напротив, считает его более, чем естественным.

Он хочет именно «чистой работы», о чем заявляет в стихотворении 1939 года с поразительной прямотой:

В мелких и грязных делах здорово руки умыть,
Смело взглянуть в жизни слащавую муть.
К черту уйти навсегда и при этом иметь

Только лишь веру в себя да черного хлеба ломоть.
В поле открытом его пополам разломать
Здорово, еб твою мать!

Неудивительно, что глазковское представление о «назначении поэта» радикально расходилось с тем, что думали по этому поводу его поэтические сверстники.

Один из них, Давид Самойлов, напишет впоследствии в своих мемуарах: «Мы считали поэзию делом гражданским. Гражданственность по нашему убеждению состояла в служении политическим задачам, в целесообразность которых мы верили. Предыдущее поколение в целом плохо решало эту задачу. Общим тоном была ходульность, поверхностность, льстивость, хвалебность. <...> Предполагали, что руководство страны знает о положении в литературе и ждет пополнения искреннего и талантливого, способного понять и поэтически сформулировать политические задачи»[8].

О каких же задачах шла, собственно, речь? О прославлении «нашей эпохи», обличении буржуазного Запада, утверждении неизбежности мировой революции. Именно эти темы молодые поэты разрабатывали в стихах, в лучших из которых они, действительно, сумели обойтись без «ходульности» и «льстивости». «Лирическое отступление» Павла Когана одно из таких:

Есть в наших днях такая точность,
Что мальчики иных веков,
Наверно, будут плакать ночью
О времени большевиков...

В стихах Глазкова, как помним, «мальчики» плакали ночью уже сейчас, и отнюдь не от счастья, что живут в такое славное время: «Жизнь — путевка в Сибирь, / И грехов отпущение, / И морская вода...»

Понятно, что «высокая служба государственных поэтов», к которой готовили себя «откровенные марксисты» и в которой они видели «традицию Маяковского», была неприемлима для молодого Глазкова.

«Традицию Маяковского» он видел в другом. А потому придуманный им лозунг: «Вперед, к Маяковскому!», — означал, что поэт устремлялся, минуя 1920 годы, прямиком в 1910-е, к Маяковскому-футуристу, Маяковскому-бунтарю.

Не случайно Глазков обращается к столь любимому футуристами жанру — жанру манифеста, в котором бунтарство Маяковского и его поэтических соратников проявилось — по крайней мере, на первых порах — с особенной силой.

Глазковские манифесты, как бы залпом выданные в 1939 году, откровенно следовали футуристическим образцам, хотя большинство из них было в стихах*.

Только один из них был написан в прозе, и его воспроизводит в своих мемуарах Терновский. Этот манифест был предпослан их совместному рукописному альманаху «Настоящих и лучших», названному так по последней строке глазковского стихотворения «Стансы» (1939). Текст манифеста был лаконичен:

«Поэтическое здание веков — небоскреб.

Пушкин и классика — фундамент.

Блок, Гумилев, Хлебников, Маяковский, Пастернак — лучшие этажи.

Мы — строители очередного этажа, в настоящее время самого верхнего»[9].

Глазков, как видим, строго соблюдает выработанные футуристами стандарты жанра: короткие энергичные фразы, решительный тон, полное отсутствие рефлексии, а заодно и ложной скромности.

К тому же основная метафора манифеста: «Поэтическое здание веков — небоскреб», — была безусловно под-

---

* К сожалению, манифесты Глазкова, давно (и не раз) опубликованные, прошли мимо внимания составителя антологии «Литературные манифесты от символизма до наших дней» (М.: XXI Век-Согласие, 2000). В этой антологии за манифестом обэриутов (1928) непосредственно следуют стихотворные манифесты лианозовцев (начало 1960-х), а образовавшуюся лакуну составитель объясняет тем, что «за целую четверть века (1932—1958) в огромной стране не было ни одной неофициальной литературной или художественной группировки». Между тем, такие «группировки» существовали, хотя большинство из них не выходило с манифестами. Глазков, однако, не только организовал литературную группу, но и создал ряд манифестов. Если бы эти манифесты заняли свое законное место в подобной книге, они бы существенно скорректировали картину отечественной словесности, а также подведенную под эту картину теоретическую базу.

сказана «Пощечиной общественному вкусу» (1912). Ведь в этом первом манифесте футуристов уже содержится слово «небоскреб»: «С высоты небоскребов мы взираем на их ничтожество...»[10]

Как свидетельствует Терновский, в черновом варианте глазковского манифеста сходство с «Пощечиной...» было еще откровеннее. Непосредственно за фразой «Пушкин и классика — фундамент» шла такая сентенция: «А в фундаментах люди не живут»[11]. Эта сентенция прямо перекликалась с сакраментальным призывом «бросить Пушкина, Достоевского, Толстого и проч. и проч. с Парохода современности»[12].

И все же манифест Глазкова не был механическим слепком с «Пощечины...». По одному, но существенному, пункту он с ним решительно расходился. Фраза: «Блок, Гумилев, Хлебников, Маяковский, Пастернак — лучшие этажи», — была откровенно полемична по отношению к футуристам, ибо со своими непосредственными предшественниками они расправлялись не менее жестко, чем с классиками.

«С высоты небоскребов», как помним, футуристы взирали на «ничтожество» современных им «мэтров»: «всех этих Максимов Горьких, Куприных, Блоков, Соллогубов, Ремизовых, Аверченков, Черных, Кузьминых, Буниных, и проч. и проч.», которым «нужна только дача на реке».

И не то, чтобы футуристы низко ценили перечисленных литераторов; напротив, многих из них они ценили весьма высоко[13]. Дело было в том, что все перечисленные представляли литературный истеблишмент (отсюда и саркастическое упоминание про «дачу на реке»), и именно этим фактом определялся жест футуристов.

Что же касается упомянутых Глазковым поэтов, то ситуация с ними была совершенно другой. Из пяти названных им «лучших этажей» официально одобрен был один Маяковский (да и то не ранний), тогда как ко всем остальным — Блоку, Хлебникову и Пастернаку власти относились с подозрением, не говоря уже о полностью за-

прещенном Гумилеве. Это касалось и Есенина, который, по свидетельству Терновского, время от времени попадал в глазковский список. И хотя пропагандистская кампания против «есенинщины», начатая в конце 1920-х бухаринскими «Злыми заметками», значительно поугасла к концу 1930-х (расстрелянный Бухарин уже больше не считался за авторитет), творчество Есенина по-прежнему объявлялось «упадническим», и книги практически не издавались.

По-настоящему вызывающим в этих условиях было не уничижение, а напротив, уважительное упоминание уже достаточно униженных (или даже убитых) режимом поэтов, что Глазков, как видим, и делает.

И все же, при всей своей полемичности (главным образом, по отношению к литературной политике властей) глазковский прозаический манифест был достаточно сдержан по тону. Гораздо более резкими были его стихотворные манифесты, особенно первый из них:

Я забыть постараюсь те сны,
Где сюжет — скачки по горам как,
Но, товарищи, мне тесны
Очертания всяческих рамок.

Я велик и не на ходулях,
Мои разум и вера не шатки,
Я покину трамвай на ходу,
И не просто, а с задней площадки.

Мне ль удариться снова в запой?
И — растак твоего ферзя!..
И полезу через забор,
Если лазить туда нельзя.

И не все превращается в дым,
И не всякий желает быть графом.
Ну и буду срывать цветы,
Не платя садовникам штрафа.

А коль трезвон надоел патефона
И на сердце тоска залегла,
Нет приятнее музыки звона
Разбиваемого стекла.

Подобного рода «хулиганские» жесты были полностью в духе футуристических манифестов и — особенно — их названий: «Пощечина общественному вкусу», «Идите к черту» и т. п. Не менее агрессивным было и поведение футуристов, а также сама их поэзия, прежде всего поэзия Маяковского.

Лирический герой раннего Маяковского часто определяемый как «поэт-апаш», «поэт-хулиган», встает во весь рост в тетраптихе «Облако в штанах» (1915), который сам поэт называл «катехизисом сегодняшнего искусства». «Долой *вашу* любовь», «долой *ваше* искусство», «долой *ваш* строй», «долой *вашу* религию» — четыре крика четырех частей», — так Маяковский объяснял смысл своего тетраптиха в предисловии к изданию 1918 года, где «Облако» впервые появилось без цензурных купюр.

Мимо этого «катехизиса» Глазков, разумеется, не мог пройти. В своем «Манифесте», он, в свою очередь, заявляет: «долой *ваше* искусство», с той лишь существенной разницей, что местоимение «ваше» прилагается уже не к буржуазному, а к социалистическому искусству. «Но, товарищи, мне тесны очертания всяческих рамок», — это сказано, понятно, о каноне соцреализма и его жесткой системе «всяческих» ограничений.

И с каждой следующей строфою глазковского «Манифеста» протест против этих ограничений принимает все более откровенные формы. И если сначала поэт, пусть чисто формально, приглашает «товарищей» к дискуссии, то затем он ясно дает понять, что независимо от их мнения (а мнение это ему известно заранее) он поступит не так, как от него требуют:

...Я покину трамвай на ходу,
И не просто, а с задней площадки.

...И полезу через забор,
Если лазить туда нельзя.

...Ну и буду срывать цветы,
Не платя садовникам штрафа, —

завершая это перечисление особенно дерзким пассажем, для пущей внушительности подчеркнутом разрядкой:

...Нет приятнее музыки звона
Разбиваемого стекла.

Как должны были восприниматься подобные угрозы в конце 1930-х? Скорее всего — как наглое покушение на «социалистическую законность» (читай — «*ваш* строй»). Разумеется, по сравнению с кровавыми призывами Маяковского («Выньте, гулящие, руки из брюк — / берите камень, нож или бомбу, / а если у кого нету рук — / пришел чтоб и бился лбом бы!..»), вычеркнутыми в свое время царской цензурой, угрозы Глазкова выглядят по-детски, однако и этого было вполне достаточно. Попади глазковский текст в «компетентные органы», поэт наверняка бы услышал вопрос, в свое время заданный Маяковскому: «Что вы, на каторгу захотели?», который звучал бы теперь гораздо менее риторически*.

Второй «Манифест» молодого Глазкова также несет в себе нешуточный вызов:

Вне времени и притяжения
Легла души моей Сахара
От беззастенчивости гения
До гениальности нахала.

---

* См. рассказ Маяковского о том, как в 1915 году он визировал в цензуре «Облако в штанах»: «Когда я пришел с этим произведением в цензуру, то меня спросили: “Что вы, на каторгу захотели?” Я сказал, что ни в коем случае... Тогда мне вычеркнули шесть страниц, в том числе и заглавие...» («Выступление в Доме комсомола Красной Пресни»).

Мне нужен век. Он не настал еще,
В который я войду героем;
Но перед временем состаришься,
Как и Тифлис перед Курою.

Я мир люблю. Но я плюю на мир
Со всеми буднями и снами.
Мой вечный образ вечно юными
Пускай возносится как знамя.

Знамена, впрочем, тоже старятся —
И остаются небылицы.
Но человек, как я, останется:
Он молодец — и не боится.

Это стихотворение, в свою очередь, построено на перекличке с Маяковским, которая начинается уже с первой строфы. В гиперболическом образе «души — Сахары» угадывается переиначенная маяковская метафора: «Сад / фруктовый / Моей великой души», — завершающая стихотворение «Ко всему» (1916). Речь в нем идет о непризнанности поэта его современниками, и эта аллюзия исподволь вводит тему, которая выбивается на поверхность во второй строфе «Манифеста»: «Мне нужен век. Он не настал еще, / В который я войду героем...»

Но если в 1916 году подобная тема воспринималась совершенно нейтрально, как своего рода романтический штамп, то в 1939-м она звучит достаточно крамольно. Ведь вокруг бушевала эпоха «социалистического строительства» и то, что Глазков не только не был, но, главное, не стремился быть среди ее «героев» было подозрительно.

Еще более подозрительно звучала третья строфа стихотворения: «Я мир люблю, но я плюю на мир со всеми буднями и снами...» «Плевать» на социалистические «будни» и, тем более, «сны» (то есть, мечты) решительно не полагалось.

Это фигуральный жест был гораздо более опасен, чем отчасти похожий, хотя и несравнимый по грубости пассаж из «Нате» (1913):

А если сегодня мне, грубому гунну,
кривляться перед вами не захочется — и вот
я захохочу и радостно плюну,
плюну в лицо вам
я — бесценных слов транжир и мот.

Хорошо известно, что, несмотря на запрещение стихотворения цензурой, Маяковский часто читал его на публичных диспутах, причем без каких-либо серьезных для себя последствий.

В той же, третьей, строфе глазковского «Манифеста» возникает и обычная глазковская тема самовосхваления: «Мой вечный образ вечно юными / Пускай возносится как знамя...», вызывающая в памяти аналогичные заявления Маяковского. Например, такое: «...Меня одного сквозь горящие здания / проститутки, как святыню, на руках понесут / и покажут богу в свое оправдание». И хотя при этом сравнении глазковские строчки могут показаться несколько пресными, именно эта «пресность» и придает стихотворению молодого поэта особую остроту.

Ведь здесь перед нами набор клише («вечный образ», «возносится как знамя»), которые использовались в советском искусстве в строго определенном контексте — для восхваления вождей мирового коммунизма. Это их «вечные образы» «возносились как знамя» в бесчисленных одах, а тут на место вождей Глазков непринужденно подставляет себя самого, предвосхищая — более чем на четверть века — «соц-артовские» опыты Комара и Меламида*.

В силу этих обстоятельств заверение поэта, что он «молодец и не боится», которое встречаем в этом «Манифесте», выглядит чрезвычайно уместно, хотя и не совсем «футуристично».

Действительно, подобное заявление трудно себе представить в устах футуристов, и не только потому, что оно не

* См., в частности, «Двойной автопортрет» (1973), на котором собственные профили художников имитируют стандартные изображения Ленина и Сталина.

соответствало их агрессивной эстетике, но и потому, что самое страшное, что могло им тогда угрожать, это были цензурные купюры (в печать не пропускалось богохульство, «нарушение благопристойности», прямые антибуржуазные выпады), да время от времени запрещаемые вечера[14].

В конце 1930-х Глазков едва ли мог рассчитывать на подобную снисходительность, но все же считал нужным идти ва-банк.

Чтоб играть открытыми картами,
Надо сильным быть игроком, —

пишет поэт в своем третьем «Манифесте», выделяя и это заявление разрядкой.

Но главное, конечно, что Глазков не ограничился только манифестами. Заявленная в них программа упорно проводилась в жизнь. Намеченные темы — собственной гениальности, непризнанности современниками, неудовлетворенности эпохой — настойчиво разрабатываются в его тогдашних стихах, в лучших из которых они звучат уже «по-глазковски»:

Мне нужен мир второй,
Огромный, как нелепость,
А первый мир маячит, не маня.

Долой его, долой:
В нем люди ждут троллейбус,
А во втором — меня.

И дело, естественно, не только в том, что троллейбус — реалия позднейшего времени, в начале 1910-х не существовавшая, но прежде всего в особой — «глазковской» — интонации.

Отметим и то, что, обращаясь к темам своих предшественников, Глазков с безошибочной точностью выбирает для себя только такие из них, которые сохранили энергию вызова, игнорируя те, которые эту энергию уже утеряли.

Так, например, столь важный для Маяковского бунт против *«вашей* религии», ставший в новой реальности сугу-

бо легитимным, практически отсутствует у молодого Глазкова. Он бунтует скорее против «воинствующего атеизма», что особенно наглядно проявится позднее, в начале 1940-х.

В то же время бунт против «*вашей* любви», явственный в «Облаке в штанах» и других ранних вещах Маяковского, находит у Глазкова непосредственный отклик. Безусловно в пандан знаменитому пассажу «Мария, дай!» Глазков старается выглядеть брутальным. Отсюда, в частности, двустишие 1938 года:

На диване
Надю Ваня.

Или начальная строфа стихотворения «Гоген» (1939):

Ее зовут Вайраумати,
И буйволы бегут.
А я ее не на кровати,
А на берегу.

Но если Маяковский, как считают исследователи, отталкивался от высокой, завуалированной эротики символистов, то у Глазкова, естественно, был совсем другой оппонент. Подобными стихами он бросал вызов пуризму советской литературы, из которой к тому времени был уже полностью вытравлен малейший намек на «отношения полов»*.

---

* Здесь, вероятно, уместно заметить, что в реальной жизни юный Глазков отличался исключительной робостью в отношениях с девушками. Несколько позднее поэт расскажет об этом в стихотворении «Из проклятого прошлого» (1945): «Ни одной я женщины не имел, / И не ведал, когда найду. / Это было на озере Селигер / В 35-м году. // Тиховодная гладь, байдарка и прочее, / Впрочем, молодость хуже, чем старость, / А была очень умная лунная ночь, / Но дураку досталась. // Эта ночь сочетала прохладу и зной, / Тишь, безлюдье, в байдарочном ложе я, / И чудесная девушка вместе со мной, / Изумительная, хорошая. // А вокруг никого, кто б меня был сильней, / Кто бы девушку мог увести, / И я знал, что очень нравился ей, / Потому что умел грести. // А грести очень я хорошо умел, / Но не ведал, что счастье так просто, / А весло ощутило песчаную мель / И необитаемый остров. // Эта ночь не моя, это ночь его, / Того острова, где был привал. / А вокруг никого, а я ничего, / Даже и не поцеловал...»

Антипушкинские выпады Маяковского и остальных футуристов, вызывавшие в свое время главные скандалы на их публичных вечерах, также сохранили свою актуальность. Ведь только недавно, в 1937-м, отгремели знаменитые пушкинские торжества, в ходе которых поэт был официально причислен к лику национальных святых. Ну как тут было не попытаться хоть чуть-чуть стереть «хрестоматийный глянец»! Именно это Глазков и делает в стихотворении «Евгений Онегин» (1939), травестируя — с помощью нарочито тупого и косноязычного пересказа — «роман в стихах»:

Онегина любила Таня,
Но он Татьяну не любил.
И друга Ленского убил
И утонул в тоске скитаний.

Потом ее он снова встретил
И ей признался, но она
Нашла супруга в высшем свете
И будет век ему верна.

Разумеется, подобный «пересказ» вызывает в памяти известный пассаж из «Юбилейного» (1924):

...Как это
у вас
говаривала Ольга?..
Да не Ольга!
из письма
Онегина к Татьяне.
— Дескать,
муж у вас
дурак
и старый мерин,
я люблю вас,
будьте обязательно моя,

я сейчас же
утром должен быть уверен,
что с вами днем увижусь я.

Но если в «Юбилейном» этот отзвук ранних футуристических эскапад компенсировался последующим текстом («Были б живы — / стали бы / по Лефу соредактор. / Я бы / и агитки / вам доверить мог...»), то у Глазкова дело ограничилось чистым «кощунством» вполне футуристического образца.

Не случайно глазковское стихотворение заставляет вспомнить многочисленные антипушкинские выпады Крученых, в частности, тот, где утверждается, что «всего “Евгения Онегина” можно выразить в двух строчках “ени — вони / се — и — тся”»[15]. Именно с этими «ени — вони» непосредственно перекликается стихотворение Глазкова, в свой черед сводящее «Онегина» к издевательской схеме, пусть не фонетической, а сюжетной.

И хотя в те годы Глазков считал Маяковского своим главным учителем, молодой поэт очевидно ориентируется и на других футуристов. В первую очередь, на Алексея Крученых, самого из них «дичайшего», по его собственному очень точному определению[16].

Заклеймленный в советских энциклопедиях как выразитель «внутренней опустошенности... богемной части деградировавшей буржуазной городской интеллигенции», Крученых практически не печатался с начала 1930-х и едва ли существовал в сознании тогдашнего читателя.

Единственную за многие годы попытку напомнить об этом поэте сделал Асеев в поэме «Маяковский начинается»: «Теперь / начать о Крученых главу бы, / да страшно: / завоет журнальная знать... / Глядишь — / и читатель пойдет на убыль, а жаль: / о Крученых надо бы знать!» Асеев, однако, говорит исключительно об относительно поздних крученыховских вещах, таких как «Дунька-Рубиха» (1926), в которых при желании можно было усмотреть попытку обличения «социального зла». Про главное

крученыховское изобретение — заумь, ставшую в советское время *ars non grata,* Асеев, естественно, старается не вспоминать.

Однако именно заумью Крученых был интересен молодому Глазкову, как это следует из глазковского стихотворения 1939 года:

Ночь легла в безжизненных и черных,
Словно стекла выбил дебошир...
Но не ночь, а — как сказал Крученых —
Дыр — Бул — Щил.

Глазков, как видим, уважительно цитирует самую известную и, одновременно, самую скандальную крученыховскую строчку, ставшую — с момента ее появления в сборнике «Помада» (1913) — синонимом зауми. И более того, молодой поэт явно и сам не прочь поэкспериментировать в этом направлении. Взять начало процитированной строфы, звучащее — благодаря отсутствию обстоятельства места — вполне заумно: «Ночь легла в безжизненных и черных...»

Немаловажно и то, что этот эффект достигался в прямом соответствии с наставлениями Крученых, которые, в частности, содержались в трактате «Новые пути слова» (1913). Среди прочих советов по производству заумного стихотворения мы находим прием «опущения подлежащего или др. частей предложения», настоятельно рекомендованный молодым «заумникам»[17].

Другое дело, что охотников следовать подобным советам с каждым годом становилось все меньше, пока не исчезли и самые последние.

Даже Маяковский, дольше других защищавший значение крученыховских опытов для «лаборатории слова», пошел в конце концов на попятный. Выступая на Первой Всесоюзной конференции пролетарских писателей он, как известно, заявил: «Я буду последним идиотом, если скажу: “Товарищи, переписывайте Алексея Крученых с его “дыр-бул-щыл”»[18].

Однако именно это, по сути, и делал Глазков в своей ранней поэзии. Взять хотя бы такой его текст 1939 года:

Пряч. Пруч. Прич. Проч.
Пяч. Поч. Пуч.
Охгоэхоэхаха...
Фиолетовая дрянь[19].

Этот текст назывался «Австралийская плясовая», и уже само это название отсылало читателя к «первоисточнику» — «Плясовой» Крученых, гордо процитированной в его «Тель (але стиль) литераторов» (1915): «кваб / тарад / пин / пур / квара / куаба / вакабр / трбрк / бркрт»[20]. Эту цитату Крученых сопровождал комментарием: «и поем как можем только мы смелые и задорные», который вполне правомерно приложить и к молодому Глазкову.

И хотя глазковская «плясовая» выглядит, естественно, несколько вторично по сравнению с «плясовой» его предшественника, *так* «петь» — в 1939 году — мог действительно *только* Глазков, которому было также не занимать ни задора, ни смелости.

Крученыховские соображения об особой экспрессии заумно звучащих собственных имен, высказанные им в «Декларации заумного языка» (1921), в свою очередь были приняты к сведению молодым Глазковым. Приведенное Крученых в качестве примера женское имя Илайяли определенно сродни Вайраумати — героине глазковского стихотворения «Гоген».

Примитивистский колорит «Гогена», «Австралийской плясовой» и некоторых других ранних вещей Глазкова также заставляет вспомнить о Крученых, с его интересом к примитивным культурам как к основному источнику идей и форм. Не случайно в «Новых путях слова» Крученых славит «хилого и бледного человечка», которому «захотелось освежить свою душу соприкосновением с сильно-корявыми богами Африки» и которому «полюбился их дикий свободный язык и резец и звериный (по зоркости) глаз первобытного человека». Похоже, что именно

об этом пишет и Глазков, уважительно поминая в одной из своих более поздних вещей «негритянскую народность»[21]. Молодой поэт явно солидаризируется с крученыховским призывом к «дикарству», подразумевавшим отказ от литературного «этикета», от сложившейся системы ограничений, как тематического, так и стилистического порядка.

Особую остроту в конце 1930-х обретал и крученыховский протест против идеологической перегруженности российской словесности («...не литература, а общество спасения»[22]), против ее проповеднического пафоса. В этой связи Крученых настоятельно призывал к «новому искусству — без моралина»[23], и эта идея очевидно имела успех у молодого Глазкова. «Свои грехи преодолей / Как Эверест турист, / И ты не протоиерей, / А неофутурист», — напишет поэт в стихотворении «Себе» (1940), выступая, в свой черед, против дидактизма.

Лучшим лекарством от этой «болезни» русской литературы Крученых считал разного рода «смысловые неправильности», которым Глазков отдает щедрую дань:

Колосья подкосило колесо,
Да ехали да мужики да на телеге,
Эх, ехали да пили кюрасо,
А вдали текли ручьи да реки.

Ехали они, куда вела их совесть,
Да по дороге обнимали баб,
А другие люди, философясь,
Проклинали пройденный этап.

Смешивая «мужиков» и «телегу» с экзотическим «кюрасо», а затем и советскими газетными клише («куда вела их совесть», «пройденный этап»), Глазков успешно достигает абсурдистского эффекта. Он явно не желает считаться с общеизвестным фактом, что подобные игры давно перестали быть невинной забавой. И особенно в том своем виде, в котором Глазкову нравилось их вести —

с непременным включением идеологически окрашенной лексики*.

Стихотворение Глазкова «Баллада» (1939) было в этом смысле еще более дерзким:

Он вошел в распахнутой шубе,
Какой-то сверток держал.
Зуб его не стоял на зубе,
Незнакомец дрожал.

Потом заговорил отрывисто-быстро,
Рукой по лбу провел, —
Из глаз его посыпались искры
И попадали на ковер.

Ковер загорелся, и струйки огня
Потекли по обоям вверх;
Огонь оконные рамы обнял
И высунулся за дверь.

Незнакомец думал: гореть нам, жить ли?
Решил вопрос в пользу «жить».
Вынул из свертка огнетушитель
И начал пожар тушить.

Когда погасли последние вспышки
Затухающих искр,
Незнакомец сказал, что слишком
Пустился на риск.

Потом добавил: — Теперь мне жарко,
Даже почти хорошо... —

---

* По наблюдению Е. Г. Эткинда, появление в одном из ранних стихотворений Заболоцкого слова «система», характерного для «специфически советской лексики», вызвало в свое время наибольшее раздражение критики. (Заболоцкий и Хлебников // Мир Велимира Хлебникова, М.: Языки русской культуры, 2000. С. 426).

Головой поклонился, ногой отшаркал
И незаметно ушел.

Абсурдистское содержание стихотворения вступало в прямой конфликт с его жанром — жанром баллады, о котором Маяковский, как известно, сказал: «Немолод очень лад баллад, / но если слова болят / и слова говорят про то, что болят, / молодеет и лад баллад». В советской поэзии 1920-х и 1930-х годов этот жанр был зарезервирован для разработки строго определенных тем — революционного прошлого или героического настоящего, и был в таком качестве весьма популярен. Советская баллада отличалась четкой сюжетной схемой (опасность — выбор — подвиг), напряженной, «мужественной», интонацией, и именно эти характерные особенности тщательно воспроизводит в своей «Балладе» Глазков, травестируя сакральный для тогдашней поэзии жанр.

Любопытно, что и в обыденной жизни Глазков любил огорошить публику абсурдистскими тирадами, в ткань которых вплетались идеологические клише. В своих мемуарах Терновский приводит любимую глазковскую тираду: «За что боролись, кровь проливали, по окопам и болотам бродили, свою собственную жизнь корежили? Бей его!», а затем и другой ее вариант: «Да здравствуют голубые изумруды поэзии! За что боролись? Агамемнон был царь!..»[24] Комментируя эту привычку Глазкова, мемуарист сообщает и о реакции окружающих: «подобные монологи с непривычки озадачивали собеседника, и он не понимал, как, собственно, на них надо реагировать»[25].

Иногда «собеседник» реагировал наиболее естественным для того времени образом — шел в деканат. На Глазкова копился «компрометирующий материал».

«НО ВСЕ РАВНО БЫЛА БОРЬБА ЗА СЛАВУ И АУДИТОРИЮ»

Знал ли Глазков, что происходит у него за спиною?

Безусловно, знал, и даже констатировал это в стихах, правда, не столько с испугом, сколько со злостью:

Если человек, так доканают,
Как могучий дуб от ветра свалишься.
Знаете, студентик в деканат
Побежал доносить на товарища...[1]

Деканат принял меры. Комсоргу Николаю Кириллову было поручено за Глазковым следить, но он, как поэт позднее расскажет родным, сразу предупредил его об этом.

Необходимо было блюсти осторожность, но как?

Столь характерная для любого поэта жажда аудитории делала эту задачу трудновыполнимой. Ведь об осторожности порой забывали и, казалось бы, сполна умудренные жизнью писатели. Вспомним Мандельштама, в безумном порыве прочитавшего свое стихотворение о Сталине почти двум десяткам знакомых, за что поплатился не только он сам, но и другие.

Молодому поэту осознать всю степень риска и устоять перед подобным соблазном было, естественно, гораздо труднее.

Об этом размышляет в своих мемуарах Коржавин, перед которым также вставала подобная дилемма. Вспоминая Москву 1944 года и свои тогдашние стихи, выдержанные в духе большевистского идеализма, но от этого в ту пору не менее крамольные, Коржавин пишет: «Но что же мне было делать? Писать стихи и никому их не читать? Это противоестественно. Я не раз решал так себя вести, но из этого ничего не выходило. Радикальным решением было бы их не писать. Но тогда бы меня, такого, как я есть и должен был бы стать, не было бы вообще. Альтернативой тому, что некоторым кажется героизмом, было самоубийство»[2].

Конечно, не менее самоубийственным — добавим уже от себя — был и избранный модус поведения. Судьба Коржавина, в итоге арестованного и отправленного в ссылку, могла оказаться куда более страшной.

У молодого Глазкова чувства самосохранения хватало, видимо, на то, чтобы не читать свои наиболее крамольные стихи (такие как «Жизнь — путевка в Сибирь...») каждому встречному и поперечному. Но ведь и других — не столь откровенно крамольных — было достаточно, и их очень хотелось опробовать на публике.

«Но все равно была борьба / За славу и аудиторию...» — так Глазков определит впоследствии главное направление своей тогдашней деятельности, принесшей ему, надо сказать, и славу, и аудиторию. Прежде всего в пределах Пединститута.

Несмотря на настороженное отношения большинства студентов («Не наш Глазков, ох, не наш!» — уже вовсю ползли по институту слухи[3]), вокруг него постепенно сложился стойкий круг почитателей. Это требовало смелости и независимости, но люди, обладавшие подобными качествами, неизменно находились.

Самым пламенным почитателем глазковской поэзии был в ту пору Алексей Терновский, твердо убежденный в гениальности своего товарища: «И поэт стоял великий, / Непохожий на других», — в юношеском восторге писал он о Глазкове[4]. Энтузиазм Терновского вскоре разделили несколько студентов старших курсов, запомнивших Глазкова с его первого публичного выступления.

Однако «борьба за славу и аудиторию» не ограничилась студентами Пединститута. Глазков стремился наладить контакты с «настоящими» поэтами своего поколения, и вскоре он на них вышел, безошибочно выделив среди молодых стихотворцев самых незаурядных — Михаила Кульчицкого, Павла Когана, Бориса Слуцкого, Давида Кауфмана (Самойлова), Сергея Наровчатова.

Как напишет впоследствии Наровчатов, «литературная Москва» была в те годы «гораздо малочисленнее и обозримей», чем в позднейшее время: «Молодые поэты легко на-

ходили друг друга внутри кольца «Б» и в студенческих общежитиях за его пределами — Останкине, Усачевке, Стромынке»[5].

С самим Наровчатовым Глазков познакомился как раз в Усачевском общежитии. Незадолго до этого Наровчатов перешел из ИФЛИ в Литературный институт, и этот первый встреченный в жизни литинститутовец не разочаровал Глазкова. «Наровчатов читал прекрасные стихи и великолепно пил водку, — сообщает поэт в своей автобиографии и с чувством повторяет: «Водку он пил очаровательно, а стихи его были еще лучше».

Вскоре Глазков встречает другого литинститутовца — Михаила Кульчицкого. «С Кульчицким я познакомился в Ленинской аудитории Политехнического музея, — расскажет впоследствии Глазков. — После этого мы всю ночь бродили по городу, читали друг другу стихи, и обсуждали судьбы отечественной литературы...»

Кульчицкий в это время лишь недавно появился в Москве. В Харьковском университете, где он до этого учился, решили не открывать литфак, и молодой поэт перевелся в Литературный институт. В столице к тому же уже давно находился его земляк и товарищ — Борис Слуцкий.

Кульчицкий и познакомил Глазкова со Слуцким, в ту пору студентом одновременно двух институтов — Юридического и Литературного. Слуцкий поражал окружающих феноменальной памятью и эрудицией («Он знал уйму дат и имен. Он знал всех политических деятелей мира. И мог назвать весь центральный комитет гондурасской компартии. Он знал наизусть массу стихов...»[6]), и Глазков, вероятно, это ценил. И все же к Слуцкому он долго относился с немалой иронией. Скорее всего, Глазкова раздражал его ярко выраженный общественный темперамент (и в школе, и в институте — активнейший комсомолец), склонность вести «политработу» даже в тесной дружеской компании. В своей автобиографии Глазков называет его «отважным деятелем Слуцким», и продолжает: «Слуцкий писал прекрасные стихи, но поэтом не был, что еще раз доказывает, что не поэт может писать стихи».

Несколько позднее Глазков познакомится с ифлийцами Павлом Коганом («Он был такой же умный как Слуцкий, но его стихи были архаичны») и Давидом Кауфманом (Самойловым): «Кауфман читал стихи о мамонте и о том, как плотники о плаху притупили топоры». Эти два стихотворения (озаглавленные «Охота на мамонта» и «Плотники») сам автор отнесет впоследствии к своим главным удачам довоенного времени.

Твердая установка этих молодых поэтов на «поэзию политическую, злободневную» не встречала у Глазкова особого сочувствия, но он не мог не признать их яркую одаренность, образованность, ум. Привлекало, конечно, и то, что все пятеро демонстрировали отменную широту взглядов, отдавая должное глазковской поэзии, отличавшейся от их собственной столь радикально. «Мы, его товарищи, его сверстники, знали чуть ли не все его стихи. Он их сам переписывал, раздавал, дарил; многое мы помнили наизусть, запоминая сходу. Среди них попадались настоящие шедевры», — напишет впоследствии Наровчатов[7].

То же подтвердят в еще более высоких выражениях Самойлов и Слуцкий.

К тому моменту, как Глазков познакомился с этими молодыми поэтами, они уже нашли себе «учителя по своему довоенному вкусу»[8]. Этим учителем был Илья Сельвинский. Он вел семинары при Гослитиздате и в Литинституте, и эти семинары они исправно посещали.

Коган и Наровчатов показывали свои стихи и Николаю Асееву, к которому относились с особым почтением, воспринимая его как «наместника» Маяковского на земле. «В то время мы ловили его каждое слово на лету, — писал Наровчатов. — Его устами — нам казалось — вещал сам Маяковский. Конечно, это было далеко не так, Асеев всегда оставался Асеевым, но отзвук не услышанного нами громыхающего голоса доносился сквозь его речь»[9].

Не забудем, что именно в это время Асеев распечатывал в периодике свою поэму «Маяковский начинается», где его собственная роль — ближайшего сподвижника и друга — подчеркивалась почти на каждой странице.

Неудивительно, что летом 1939 года к Асееву отправляется и Глазков, о чем сообщает в своем дневнике. Однако, в отличие от Наровчатова, оставившего о визите к Асееву подробные воспоминания, Глазков ограничивается лишь фамилией и инициалами мэтра, не уточняя даже даты их встречи. Осталось неизвестным, ходил ли Глазков к Асееву один или с кем-нибудь из товарищей, что он тогда читал, и как его принимали.

И все же, благодаря наровчатовским воспоминаниям, относящимся примерно к тому же времени (может быть, несколькими месяцами раньше), мы знаем, как проходили подобные визиты. Знаем, как держался Асеев с начинающими поэтами (очень доброжелательно), как разбирал их стихи (очень подробно). Поэзия самого Наровчатова у Асеева в тот раз восторга не вызвала, но он одобрил стихи наровчатовских спутников — Павла Когана, а также другого ифлийского поэта Константина Лащенко. В изложении Наровчатова это выглядело так:

«С мягким придыханием Костя читал:

Мы с тобой годами разошлись
На одно березовое лето.
Может, только больше у тебя
Номер комсомольского билета...

Асееву понравились эти строки.

— Какая верная примета времени, и как она здесь естественно появилась, — искренне обрадовался он. — Ведь, действительно, вы старше ее на несколько месяцев и раньше нее вступили в комсомол. Но, главное, что этот образ мог возникнуть только в наше время и только у человека, для которого его комсомольство так же органично как само его существование. А то пишет молодежь стихи и неизвестно, гимназию она кончает или советскую десятилетку...»[10]

Конечно, читая этот рассказ, трудно представить, как Асеев должен был реагировать на глазковские стихи, ведь «комсомольскими билетами» в них и не пахло. Что бы Глазков тогда ни читал: «Манифесты», «Гогена», «Балла-

ду», «Ворона», другие свои тексты — все это не только не несло в себе никаких примет «времени», но решительно не вписывалось в диктуемые этим «временем» нормы. И это обстоятельство ставило Асеева в крайне непростое положение.

Очевидно, однако, что Асеев отозвался о глазковских стихах одобрительно. Ведь меньше чем через год он даст молодому поэту рекомендацию в Литературный институт, и если бы его мнение было негативным (чего, как свидетельствует Наровчатов, Асеев в таких случаях не скрывал), Глазков вряд ли обратился бы к нему с подобной просьбой.

То же косвенно подтверждает и глазковская дневниковая запись. Несмотря на ее предельную лаконичность, кое-какую дополнительную информацию извлечь из нее все-таки можно. Дело в том, что фамилия мэтра написана там через два «с» (Ассеев), и это допускает — как минимум — два толкования.

Это могла быть столь характерная для футуристов «описка неуважения»*. Или, напротив, — род уважительного каламбура: попытка выделить в фамилии Асеева словечко «ас», то есть «мастер», «высокий профессионал». Наиболее вероятным представляется все же второе (ведь запись предназначалась не для публики, а для себя), что, впрочем, не исключало известного скептицизма по отношению к «асу», который Глазков еще найдет способ продемонстрировать.

Не случайно к регулярному общению знакомство с Асеевым тогда не привело.

Себе в наставники Глазков выберет в это время совсем другого человека, гораздо менее именитого и влиятельного. Им окажется Глеб Александрович Глинка, чье имя — в силу некоторых особенностей его биографии — практически неизвестно сегодняшнему читателю.

---

* В первом манифесте футуристов, «Пощечина общественному вкусу», фамилии Сологуба и Кузмина намеренно перевраны, напечатаны как «Соллогуб» и «Кузьмин», а в более позднем манифесте «Идите к черту» (1914) Валерий Брюсов издевательски назван «Василием».

Начиная с лета 1939 года и вплоть до самого начала войны Г. А. Глинка постоянно упоминается в глазковских дневниках. Упоминается, однако, в свою очередь, вне всякого контекста — инициалы, фамилия и больше ничего. К счастью, имя Глинки всплывает в мемуарах глазковского товарища Евгения Веденского, который объясняет, где и когда они познакомились с этим человеком.

Как пишет Веденский, это произошло в литературной консультации при издательстве «Советский писатель», куда приятели однажды забрели:

«Там было несколько консультантов, но особенный интерес вызвал у нас с Глазковым Глеб Александрович Глинка. Произведения он разбирал вдумчиво, неторопливо. Некоторым авторам давал разнос и такой, что те больше у него не появлялись...

Мы пока оставались только зрителями. Велико было наше удивление, когда Глинка подошел к нам и сказал: "Вы ведь тоже поэты, так прочтите мне что-нибудь".

Глазков приосанился и шепнул мне: "Прочту ему самые противоестественные". Прочел он свой первый Манифест и еще кое-что. Неожиданно Глинка схватил Колю за руку и воскликнул: "Да ведь вы настоящий поэт! И добавил: — Очень хочется с вами поговорить. Приходите ко мне. Вот мой адрес"»[11].

Согласимся, реакция литконсультанта была действительно неожиданна: оценить самые «противоестественные» стихи Глазкова был способен в то время не каждый. Попади они в руки кого-нибудь другого, молодого поэта, скорее всего, отчитали и выгнали бы.

Впрочем, никакой другой реакции Глазков, похоже, не ожидал, собираясь — из чистого озорства — напугать и разозлить консультанта.

Но на этот раз ошибся. Глинка не только с энтузиазмом одобрил как раз «самые противоестественные» стихи Глазкова, но и дал понять, что обстановка редакции — не место для их обсуждения, а потому позвал к себе домой, вручил адрес, которым друзья не преминули воспользоваться.

«Мы бывали много раз у Глеба Александровича, — продолжает Веденский. — Это был приземистый человек лет пятидесяти с небольшим. Занимал он небольшую комнату в коммунальной квартире на Новинском бульваре. Стихи он знал великолепно и так же их читал. Особенно хорошо Пушкина и Блока. Читал он и свои стихи...»[12]

Однако Глинка был не просто образованным и добросовестным литконсультантом, на досуге пописывающим стихи, как это можно заключить из рассказа Веденского.

Скорее всего, из боязни привлечь к этой фигуре внимание цензуры (воспоминания писались в «доперестроечное» время), Веденский не сообщает, что Глеб Александрович Глинка был когда-то известным литератором. В конце 1920-х — начале 1930-х он печатался в лучших столичных журналах, престижных альманахах, издал несколько книг.

Писал Глинка не только стихи, но и прозу, и примыкал к литературному объединению «Перевал», о котором с начала 1930-х в советской печати отзывались, как правило, негативно. Призывы «перевальцев» к гуманизму и искренности, протесты против дидактики и упрощенчества дежурно расценивались как «политическое ренегатство» и «буржуазный либерализм».

В 1932 году «Перевал», как и все остальные литературные объединения, был ликвидирован, но сложившаяся к тому времени репутация «реакционнейшей из группировок» не была забыта. Лидер объединения, А. К. Воронский, в 1935 году был исключен из партии, в 1937-м арестован и вскоре расстрелян. Тогда же были репрессированы и уничтожены многие «перевальцы», начиная с Бориса Пильняка и Ивана Катаева и кончая соавтором Глинки (по книге «Эшелон опаздывает») Борисом Губером. Судьба остальных членов группы все это время висела на волоске.

Неудивительно поэтому, что тридцатишестилетний Глинка (1903 года рождения) показался Веденскому гораздо старше своего истинного возраста: «лет пятидесяти с небольшим». Неудивительно и то, что Глинка с такой мгновенной симпатией отнесся к Глазкову. И дело было не только в редком таланте молодого поэта, но и в его еще более

уникальном в те годы инакомыслии. Именно это глазковское качество Глинка, ежедневно имевший дело с армией молодых литераторов, не мог не оценить по достоинству.

Сам Глеб Александрович был настроен более чем оппозиционно, о чем Веденский, естественно, умалчивает, но о чем мы можем легко догадаться, зная о дальнейшей судьбе бывшего «перевальца», которого после войны молодые поэты уже не встречали.

Но Глинка не погиб ни в ополчении, ни в сталинских лагерях, как это естественно заключить из мемуаров Веденского.

Его исчезновение с послевоенного московского горизонта объяснялось совсем иными — достаточно необычными — причинами. Уйдя в начале войны в ополчение, Глинка попал в плен и, оказавшись в Польше, сумел перебраться на Запад, жил в Бельгии, потом в США*. Этот поступок свидетельствует о том, что уже в довоенные годы у Глинки не было ни малейших иллюзий насчет сталинского режима. В не меньшей степени о том свидетельствуют и его опубликованные в эмиграции статьи, демонстрирующие исключительно трезвое понимание того, что происходило в те годы в советской литературе.

В частности, в своей программной статье «На путях в небытие» Глинка делит советскую литературу на три периода: с 1921-го по 1929-й, характеризующийся относительным либерализмом; с 1930-го по 1936-й, годы «насильственной коллективизации писателей»; и с 1937-го — по конец сталинского правления[13]. На этом последнем периоде, в пору написания статьи еще не закончившемся, Глинка останавливается наиболее подробно. Детально разбирая практиковавшиеся методы государственного контроля и давления, он приходит к следующему выводу:

---

* Сведения о том, что Глинка оказался в США, просочились — через посредство радиостанции «Голос Америки» — в писательскую среду уже в 1950-х годах (См.: *Борис Рунин.* Мое окружение: записки случайно уцелевшего. М.: Возвращение, 1995. С. 89). А потому Глазков, и — соответственно — Веденский, скорее всего были в курсе дальнейшей судьбы Глинки.

«Несомненно, что в советской литературе, начиная с периода создания Союза писателей, не найдется такого художественного произведения, которое сам автор, оказавшись на свободе <...>, не пожелал бы хотя бы частично выправить, переделать, либо просто переписать заново, освободив его от той лжи, которая неминуемо присуща в той или иной дозе каждой книге, написанной в условиях сталинской диктатуры. Следовательно, с точки зрения самих авторов, в теперешней советской литературе нет ни одного полноценного произведения».

«Полноценные произведения», по мысли Глинки, могли увидеть свет лишь в первый период существования советской литературы, и отчасти во второй, но уже с гораздо бóльшими ограничениями. И речь шла, естественно, не о том, что издавалось стотысячными тиражами, а о «мало известных и как бы случайных» книгах, «неорденоносные авторы каковых оказались органически неспособными мыслить и чувствовать только по директивам ЦК». Неслучайно у многих из них судьба сложилась трагически: они «срывались, падали и погибали, зачастую “не успевши расцвесть”...»[14]

Перед нами, очевидно, тщательно продуманные мысли, сформулированные — по крайней мере для самого себя — задолго до того, как была написана и тем более опубликована статья «На путях в небытие».

Логично предположить, что подобными соображениями Глинка и делился с молодым Глазковым, когда тот приходил к нему на Новинский бульвар. На это есть несколько косвенных указаний. Одно из них — появление в глазковской поэзии новых для него публицистических тем — цензуры и самоцензуры, славы подлинной и мнимой, а другое — список прочитанных Глазковым книг, зафиксированный в его дневнике.

Глазков, как мы знаем, имел привычку аккуратно заносить в дневник все, что он читал, и этот список за 1939 год существенно отличается от такового за предыдущий 1938-й. Отличается прежде всего продуманностью отбора, сделанном в полном соответствии с концепцией Глинки

о «полноценных произведениях», а также об условиях их появления. В соответствии с этой концепцией, упор делается на изданное до 1936 года, причем на книги «мало известные» и «как бы случайные», созданные авторами, «органически неспособными мыслить и чувствовать по директивам ЦК», а потому и находившимися «на обочине» литературного процесса.

К таким авторам, безусловно, относился Пастернак, чьи «Избранные стихи» (1933), а также переводы «Поэты Грузии» (1935) Глазков в это время читает. Книги Пастернака всегда выходили небольшими тиражами, во второй же половине 1930-х годов поэт практически совсем перестал издаваться, а заодно и писать, полностью уйдя в переводы.

В переводы ушел и тонкий поэт Георгий Шенгели, работавший «в духе французских парнасцев»[15]. Собственные стихи Шенгели, очевидно диссонирующие с общим стихотворным потоком, выходили крайне редко. В 1935 году он выпускает сборник «Планер», и эта книга, идеально подпадающая под категорию «мало известных» и «как бы случайных», заносится Глазковым в список прочитанного.

К той же категории, безусловно, относились и книги авторов, уехавших в эмиграцию, и, соответственно, преданных в СССР остракизму. В глазковском дневнике мы находим несколько подобных книг, среди них цветаевские «Версты» (1920), а также «Молодость» (1908) и «Путем зерна» (1920) Ходасевича. Книги писателей-эмигрантов к тому времени уже были изъяты из публичных библиотек и помещены в спецхран, куда у Глазкова вряд ли был допуск. Получить эти книги он мог только от кого-то из знакомых, сохранивших их в домашней библиотеке, и этим знакомым в тот период глазковской жизни был скорее всего Глеб Александрович Глинка.

Из публичных библиотек изымались и книги репрессированных авторов, которых немало в списке прочитанного Глазковым. К таковым относился, в частности, сборник «Весенний свет» (1928) пролетарского поэта В. Т. Кириллова, расстрелянного в 1937 году. В глазковском дневнике

упомянута также поэма «Моя Африка» (1935) Бориса Корнилова, репрессированного годом позже. Эта поэма оказалась не только последним произведением поэта, изданным при его жизни, но также его последней творческой удачей. Судьба Корнилова, затравленного, спившегося, уничтоженного в возрасте тридцати одного года, должна была выглядеть прямой иллюстрацией тезиса Глинки о наиболее талантливых авторах советского времени, которые «срывались, падали и погибали, зачастую “не успевши расцвесть”».

Тот же тезис убедительно иллюстрировала и судьба комсомольского поэта Николая Дементьева, чьи «Избранные стихотворения» (1936) числятся среди прочитанных Глазковым книг. Герой известного стихотворения Багрицкого, Николай Дементьев покончил с собою в 1935 году, двадцати восьми лет, и эта смерть поразила в то время многих, в том числе Пастернака, откликнувшегося на нее стихотворением «Безвременно умершему». По упорно ходившим слухам, Дементьев был доведен до самоубийства органами НКВД, вербовавшими его в осведомители. Глинке эти слухи должны были быть хорошо известны, и он, как мы можем предположить, обсуждал их с Глазковым.

Разумеется, в дневнике упоминаются и книги вполне преуспевающих авторов — Тихонова, Асеева, Сельвинского. Их творческие судьбы, однако, на свой собственный лад подтверждали идею Глинки о том, что под давлением режима неизбежно тускнели даже самые яркие, но недостаточно стойкие таланты. И действительно, все эти поэты, стремительно набиравшие силу в начале 1920-х (достаточно вспомнить тихоновские «Орду» и «Брагу» (обе 1922), «Улялаевщину» (1924) Сельвинского, асеевскую лирику того времени), вступили впоследствии на путь компромиссов, превращаясь постепенно в ординарных стихотворцев.

Для Глазкова пример Сельвинского и Асеева должен был выглядеть особенно многозначительным. Ведь это были поэты авангардного толка, близкие по художественной ориентации к самому Глазкову. Упомянутая в списке прочитанного «Улялаевщина» имела мало общего с тем,

что Сельвинский писал с начала 1930-х — с его пьесами, поэмами, и особенно с трагедией в стихах «Рыцарь Иоанн» (1937), написанной, кстати сказать, пятистопным ямбом, едва ли органичном для этого яростного в прошлом экспериментатора.

В списке прочитанного Глазковым мы находим также 2-й том «Собрания сочинений» Асеева, включавший стихотворения 1925—1927 годов, и среди них такие шедевры, как «Синие гусары» (1925), «Не за силу, не за качество...» (1926). Эти стихи резко контрастировали с позднейшей стихотворной продукцией Асеева, в том числе и с поэмой «Маяковский начинается».

Асеевские стихотворные мемуары, и так не особенно выразительные, должны были окончательно поблекнуть рядом с «Полутораглазым стрельцом» Бенедикта Лившица, также упомянутом в дневнике Глазкова. К 1939 году автор этих, вероятно, самых блестящих воспоминаний о начальных годах футуризма, уже был репрессирован, так что и эту книгу Глазков получил, скорее всего, от Глинки.

Глинка, похоже, руководил и глазковским чтением по футуризму, принимающим в это время гораздо более упорядоченный характер. Сам Глинка футуристом никогда не был, но с сочувствием относился к устремлениям Глазкова. Подобного рода терпимость «перевальцы» неизменно поднимали на щит, призывая уважать «органику» писателя.

В списке прочитанного Глазковым мы находим кубофутуриста Хлебникова («Избранные стихотворения», 1936), эго-футуриста Северянина («Громокипящий кубок», 1913), а также предтечу русского футуризма Андрея Белого («Пепел», 1909). Глазков читает также тех, кто считался предтечей западного футуризма: Верхарна («Окровавленная Бельгия»), а также Уитмена в переводах Чуковского («Поэзия грядущей демократии. Уот Уитмэн», 1918). Послесловие к этой книге переводов было написано Луначарским, который уже писал об Уитмене в своей более ранней статье «Футуристы» (1913), специально выделяя его как представителя «подлинного», то есть социально ориентированного, футуризма[16].

В послереволюционную эпоху слово «футуризм» постепенно становилось бранным, а формулировка «подлинный футуризм» начинала восприниматься как оксюморон*. И все же идеологически правильные темы, если и не давали писателю права на серьезный эксперимент, позволяли использовать кое-какие «формалистические» вольности — неточные рифмы, акцентный стих, умеренное словотворчество.

Однако подобные послабления имели мало отношения к молодому Глазкову. В его поэзии не упоминалось не только имя Сталина, но и ни один из его многочисленных, по чьему-то остроумному выражению, «псевдонимов» — ни «Эпоха», ни «История», ни «Время», в соответствующей аранжировке, естественно. В отличие от своих товарищей-поэтов, Глазков не смог бы подписаться под позднейшим признанием Самойлова: «Я рос соответственно времени... / Потому в тридцатые годы / я любил тридцатые годы, / в сороковые / любил сороковые...»

Ни тридцатые, ни сороковые Глазков откровенно не любил. Не любил ни до встречи с Глинкой, а уж тем более после. В ходе бесед на Новинском бульваре Глазков с особой отчетливостью осознал вставший перед ним трагический выбор.

Были ли у молодого поэта какие-либо иллюзии насчет возможности официального существования в литературе? Видимо, все-таки были.

Алексей Терновский вспоминает, что Глазков одно время пытался ходить по редакциям в надежде хоть что-нибудь напечатать[17]. Это подтверждает упоминание в глазковской «Летописи» (за июль 1939 года) С. А. Трегуба, завлита

---

* Любопытно, что Луначарский имел возможность убедится в этом чуть ли не одним из самых первых. Адресованная ему записка Ленина, связанная с изданием «150.000.000» Маяковского, содержала в себе следующий текст: «Вздор, глупо, махровая глупость и претенциозность. По-моему печатать такие вещи нужно лишь 1 из 10 и не более 1500 экз. для библиотек и для чудаков. А Луначарского сечь за футуризм». Цит. по: *В. Катанян.* Маяковский. Хроника жизни и деятельности. М.: Советский писатель, 1985. С. 203.

«Комсомольской правды», которому Глазков очевидно показывал стихи. Да и в литературную консультацию при «Советском писателе» молодой поэт, видимо, забрел не без мысли о выпускаемых издательством молодежных альманахах...

Однако иллюзии эти быстро начали испаряться. Стало ясно: пробиться в печать можно лишь ценой бóльшего или мéньшего компромисса, для художника неизбежно губительного. Об этом, как мы помним, подробно размышляет в своей статье Глинка, и о том же пишет Глазков в своих довоенных стихах.

В глазковском архиве сохранилось любопытное стихотворение 1940 года, в котором молодой поэт ставит своеобразный эксперимент: он как бы пробует сфабриковать «проходимую» вещь на «нужную» тему.

В собственном арсенале Глазкова «нужных» тем заведомо не было, и потому он обращается к теме, успешно опробованной Кульчицким в стихотворении «194... г.». К тому времени это стихотворение уже было принято к публикации в «Молодой гвардии», что для молодого поэта являлось событием немаловажным. Особенно существенным было то, что оно шло — вопреки обычной журнальной практике — в совершенно не тронутом цензурой виде[18]. Это могло объясняться лишь особой актуальностью стихотворения, которое Кульчицкий заканчивал так:

Ведь недаром на карте,
Командармом оставленной,
На еще разноцветной карте
за Таллином,
Пресспапье
покачивается,
как танк.

Именно к этой теме — «освобождению» советскими войсками буржуазной Эстонии, в свой черед, обращается и Глазков:

Они освобождают территорию,
А мы освобождаем население.
И совершаем подвиги, которые
Войдут в энциклопедию истории.

Советские войска приходят в Таллин
Но наша гавань — это вся вселенная.
Да здравствует история и Сталин,
К коммунистическим ведущий далям.

Разумеется, стихотворение Кульчицкого было гораздо более «высокохудожественно» по форме, да и Сталин впрямую упоминался только в первом его варианте, который впоследствии был поэтом отвергнут[19]. Но Глазков сознательно огрубляет и примитивизирует, чтобы шло уж совсем как по маслу. Достигая, однако, кульминационной строчки:

Да здравствует советская эпоха, —

он больше этой игры не выдерживает, обрывая себя неуместным вопросом:

Но для чего, зачем пишу я это?

И затем переходит уже к откровенному сарказму:

Пишу и получается неплохо —
Сильнее Жуткина, слабее Блока.

Красноречивая фамилия «Жуткин», ставшая символом поэта-халтурщика, была придумана еще Маяковским, соединившим в одном слове Жарова и Уткина, которых и Глазков невысоко ценил. Писать «сильнее Жуткина» он вряд ли мог поставить себе в заслугу. А отсюда и патетика следующих строф:

Поэзия! Ты не потерпишь фальши
От самого любимого поэта.

Я для себя пишу все это. Дальше
Плывут стихов задумчивые баржи.

Я для себя пишу и в равной мере
Для всех других. Они прочтут поэта,
Который ненавидит лицемерье
И скуку открываемых америк.

И если я не буду напечатан,
А мне печататься сегодня надо,
То я умру, швырнув в лицо перчатку
Всем современникам, — эпоха виновата!

Этот жест не остается просто декларацией. «Перчатку» в «лицо современникам» Глазков «швыряет» во многих стихах того времени, в том числе в четверостишии 1940 года:

Я ненавижу эти правила,
Они попрали все права.
Пускай судьба меня облаяла,
Но — сам себе я голова.

Разумеется, проблема ненавистных «правил», а другими словами — цензуры и самоцензуры, волновала не только молодого Глазкова, но и его товарищей, мечтавших «войти в литературу поэтами, а не халтурщиками»[20].

Об этом размышлял Павел Коган, так и не пробившийся в печать при жизни: «Без шуток. Если ты поэт / Всерьез. Взаправду. И надолго. / Ты должен эту сотню лет / Прожить по ящикам и полкам».

Об этом размышлял Кульчицкий, публиковавшийся чаще своих сверстников, но все равно ничтожно мало. А потому он имел все основания отнести не только своих друзей, но и себя самого к разряду «рукописных поэтов». В незаконченной поэме «На правах рукописи» (1940) Кульчицкий писал: «Но рукописные поэты / Друг друга знали назубок, / Навылет споря до рассвета: / Фет, Пастернак, Багрицкий, Блок...» И дальше еще более определенно: «Швейцары не

пущали в прессу, / Но рос с горы лавиной аж / Геометрической прогрессией / Изустный именной тираж».

Но даже тогда, когда удавалось стихи напечатать, они проходили, как правило, с трудом, подвергаясь самой бесцеремонной редактуре. Вот что пишет родным Кульчицкий, у которого только что вышло стихотворение о Маяковском: «...Но выбросили лучшую строфу и исковеркали две строчки. Сейчас меня мучает: продолжать ли работу над поэзией или начать халтурить: легче и выгодней! Я (это больной вопрос всех моих друзей!) железно решил, что это моя последняя уступка сегодняшним поэтическим нравам...»[21]

Однако проводить это «железное» решение в жизнь было, естественно, очень непросто. Уж больно велик был соблазн напечататься. Стихи выходили, а в письмах молодых поэтов снова звучали те же самые жалобы. В третьем номере журнала «Октябрь» за 1941 год была опубликована долгожданная подборка «Поэзия студентов Москвы», включившая в себя стихи Кульчицкого, Слуцкого, Наровчатова, Кауфмана. Безусловно, это была серьезная победа, но Кульчицкий не на шутку огорчен. По горячим следам он пишет приятелю: «Как напечатали. Стих Слуцкого без начала, без конца с переделанной серединой. Моя поэма: из 8 глав пошли три куска из трех глав и еще концовка. А с каким шакальим воем все было, как рубали...»[22]

Глазков остался в стороне от этих переживаний. Его стихи в «Октябрь» не попали, хотя одно или два были отобраны и даже набраны: их сняли из верстки по распоряжению комитета комсомола[23]. Ни Асеев, ни Сельвинский, ни Кирсанов, составлявшие и пробивавшие эту подборку, помочь не смогли, но такой поворот событий вряд ли явился для Глазкова неожиданностью.

Идея существования вне печатной литературы, идея поэтической работы «для читателей настоящих, для редакторов никаких», похоже, все больше овладевала Глазковым. Не случайно, как поэт напишет позднее, именно в эту, еще довоенную пору он сочиняет свой знаменитый неологизм:

«Самиздат» — придумал это слово
Я еще в сороковом году...

И тут невольно напрашивается вопрос: откуда в двадцатилетнем Глазкове такая готовность — вступить на самиздатный, заведомо нелегкий и опасный путь? Ведь большинство его товарищей-поэтов, хотя и кляли «редакторов» почем зря, не видели для себя никакой реальной альтернативы. Еще меньше были склонны рефлексировать на эту тему поэты старшего поколения, активные участники литературного процесса.

Из всех знакомых Глазкову литераторов с именем исключение в этом плане представлял лишь Глинка, к тому времени давно не публиковавший ни стихов, ни прозы[24]. По-видимому, это был его сознательный выбор, о котором он позднее писал: «Писатели, которые решительно не хотели идти на компромисс с собственной совестью, безмолвствовали. Прежде других обет молчания приняла Анна Ахматова. Бабель издавал по одному крохотному рассказу в год...»[25]

Такие рассуждения Глазков едва ли мог услышать от Асеева или других известных поэтов, с которыми он тогда общался. Только Сельвинский позволил себе однажды высказаться в подобном роде, но произошло это значительно позднее, уже в конце войны. В минуту откровенности Сельвинский сказал Глазкову: «“Счастливый вы, Коля”. — На искреннее удивление, какое же счастье может быть у человека, живущего пилкой дров, Илья Львович ответил: “Вы можете писать все, что хотите”...»[26]

Глинка, разумеется, не говорил Глазкову, какой он счастливый. Скорее всего, думал с тревогой, что ожидает его впереди, не предвидя в этом плане ничего утешительного. И, безусловно, предупреждал Глазкова о всех терниях этого пути, хотя, очевидно, не отговаривал. Скорее, давал благословение[27].

Об этом свидетельствует тот удивительный факт, что Глинка принял непосредственное участие в самом первом самиздатном предприятии Глазкова — создании рукопис-

ного сборника «Расплавленный висмут. Творический зшиток синусоиды небывалистов». Этот сборник был составлен Глазковым и Веденским в самом начале 1940 года.

Несмотря на всю разницу в возрасте, литературном опыте, и, наконец, в художественных пристрастиях, Глинка дает в сборник одно из своих собственных стихотворений. Это стихотворение Веденский с удовольствием воспроизводит в своих мемуарах, но при этом не сообщает, что оно уже было к тому времени опубликовано.

Стихотворение называлось «Жизнь поэта» и было напечатано вместе с несколькими другими стихотворениями Глинки в сборнике содружества писателей «Перевал»— «Ровесники» (1930), вызвавшем в свое время немалую прессу. В частности, разгромную рецензию в «Комсомольской правде» от 8 марта 1930 года, характерно озаглавленную «Непогребенные мертвецы». Стихотворения Глинки назывались в этой рецензии «махрово аполитичными», прямо смыкающимися с «дворянской литературой».

Знали ли об этом эпизоде молодые поэты, помещая стихотворение «Жизнь поэта» в свой «Творический зшиток»? Скорее всего, знали. Трудно представить, чтобы Глинка им об этом не рассказал. Ведь не случайно он дал им самое нейтральное стихотворение той злосчастной подборки, впрямую в «Комсомольской правде» не упомянутое. Оно, разумеется, тоже отличалось «махровой аполитичностью», но Глазкова и Веденского это вряд ли смущало. Если их что-то и смущало, то только тот факт, что Глинку трудно было назвать «футуристом». В крайнем случае его можно было назвать «символистом» (сам он гордо именовал себя учеником Валерия Брюсова), и на этом, видимо, и порешили. Ведь прославленные символисты и молодые, начинающие футуристы уже сходились под одной обложкой — в сборнике «Стрелец» (1915), ставшем важной вехой в истории русского авангарда. Словом, прецедент имелся.

НЕБЫВАЛИСТЫ

Идея издания своего альманаха, а также создания литературной группы не могла не волновать воображения «футуриста» Глазкова. Только что прочитанный (или перечитанный) «Полутораглазый стрелец» описывал эти стороны футуристической деятельности особенно заразительно.

Настойчивое стремление молодого поэта «строить жизнь с футуристов» отнюдь не противоречило их собственной практике. Ведь даже Маяковский, на публике не признававший никаких предшественников, втайне ими весьма интересовался, дабы не упустить чего-либо для себя полезного. Об этом вспоминает Корней Чуковский, описывая свое знакомство с молодым поэтом в конце 1913 года: «При одной из следующих встреч Маяковский расспрашивал меня о биографии Уитмена, и было похоже, что он примеряет его биографию к своей. Как Уитмен читал свои стихи на эстрадах? Часто ли бывал он освистан? Носил ли он какой-нибудь экстравагантный костюм? Какими словами его ругали в газетах? Ниспровергал ли он Шекспира и Байрона?»[1]

Молодой Глазков прекрасно знал ответы на аналогичные вопросы в отношении Маяковского и его соратников и все, что в этом плане зависело от него лично, уже сделал. Свой опыт он позднее суммирует в «Руководстве для начинающих гениев» (1949), где содержались такие пункты:

«Гений обязательно знает, что он гений, и не скрывает этого от окружающих.

Гений обязательно высказывает небывалые, на первый взгляд, безумные мысли.

Для гения основная радость жизни состоит в его собственной гениальности.

Гений обязательно не признается огромным большинством своих современников, ибо они до него не доросли.

Гений поражает толпу не только огромным богатством своего внутреннего мира, но и своим внешним обликом»[2].

С этими пунктами, как мы знаем, у Глазкова было все в порядке; против каждого из них уже могла быть поставле-

на галочка. Сложнее оказалось со следующим положением «Руководства...»: «Гений должен иметь вокруг себя некоторое количество соратников и последователей, которые составляют промежуточное звено между гением и толпой».

«Откровенные марксисты» (Коган, Кульчицкий, Слуцкий, Кауфман и Наровчатов) в «соратниках» Глазкова себя, естественно, не числили. Об этом прямо свидетельствует дневниковая запись Сергея Наровчатова, где, проводя смотр своим поэтическим товарищам, разделяющим те же «взгляды и намерения», он замечает: «Глазков явление сильное и многообещающее — это тоже спутник, хотя и не соратник»[3].

Расчет у Глазкова мог быть только на старых, еще школьных, друзей, да на нескольких новых — из Пединститута. Однако назвать их в строгом смысле «соратниками и последователями» было еще нельзя. А чтобы стало можно — надо было объединить их в группу, придумать этой группе название, составить программу. Достичь всего этого в одиночку, очевидно, не представлялось реальным.

Назревала нужда в достойном сподвижнике, и такой сподвижник неожиданно нашелся.

Им оказался первокурсник Юлиан Долгин, поступивший в Педагогический на год позже Глазкова, когда тот уже учился на втором курсе. В стенах МГПИ они и познакомились осенью 1939-го, и с этого момента имя Долгина замелькает в глазковской «Летописи». В первой записи он еще назван своим полным именем — Юлиан, но уже во второй — домашним уменьшительным Леня.

Дружба возникла почти мгновенно. Как Долгин написал в своих воспоминаниях, их «объединяло стремление к новаторству в поэзии»[4], или — как он сказал мне устно — решимость игнорировать «нивелированную казенщину так называемого социалистического реализма». В доказательство Долгин привел, предварительно извинившись, свои строчки тех лет:

В стихах приспособляться —
Блядство[5].

Устные воспоминания Долгина, мемуары других членов группы, а также глазковская поэма «Степан Кумырский» (1941—1942) позволяют восстановить историю небывализма.

Все началось, как утверждает сам Глазков, с его протеста против официального канона, против диктата бездарей и приспособленцев:

...От их учебы и возни
Уйти,
Найти свое ученье...
Вот так небывализм возник —
Литературное теченье.

Есть бунтари, я был таким,
Что никаким не верят басням,
Еще был Юлиан Долгин,
Я познакомился тогда с ним...[6]

Долгин, чье имя естественно возникает в этот момент глазковского повествования, предлагает более детальное описание тех же событий. В ходе нашей беседы летом 1996 года Долгин рассказал:

«Я был вдохновлен глазковскими “Манифестами”, на фоне современной поэзии они выглядели поистине вызывающе... Я проводил много времени в Ленинской библиотеке, конечно, не все выдавали, но кое-что удалось раздобыть, включая манифесты Маринетти, Дада... Я написал “Манифест века”, в котором прославлял запрещенные тогда течения. Я провозглашал: “Да здравствует имажинизм, футуризм, конструктивизм!”, заканчивая перечисление призывом: “Да здравствует небывализм!” Глазков подхватил: “Хорошо бы так назвать группу”...»

Долгин, однако, не просто придумал название, — «небывализм», — но и взял на себя роль главного теоретика группы. Именно он разработал эстетическую программу небывализма, базирующуюся на четырех главных принципах, или «китах»: «алогизме», «примитиве», «экспрессии» и «дисгармонии».

Небывалистские принципы Долгин выводил из своих наблюдений над глазковской поэтикой, иллюстрируя каждый из них стихами Глазкова. Так, в качестве «алогизма» Долгин приводил процитированную выше «Балладу», в качестве «примитива» — «Евгения Онегина», образчик «экспрессии» являл собою «Гоген», а пример «дисгармонии» — такое глазковское стихотворение:

Снег сбрасывали с крыш,
И сторонились люди,
Лишь
Один из них бежал по снежной груде.

Ударило его
Огромным снежным комом,
Он продолжал свой путь бегом
К знакомым[7].

Нетрудно заметить, что «киты» небывализма непосредственно перекликались с основными положениями учения Крученых, суммарно изложенными в его «Декларации заумного языка» (1921)*. В то же самое время эти «киты» не только не имели ничего общего с «китами» социалистического реализма, а именно — «идейностью, партийностью, народностью», но вставали к ним в прямую оппозицию. Как свидетельствует одно из глазковских стихотворений 1944 года, Долгин и Глазков отдавали себе в этом полный отчет:

---

* Во время наших бесед летом 1996 года Долгин уклонился от прямого разговора о Крученых, однако прочел мне свое двустишие 1939 года: «История сдвигов / Из тори, из вигов», свидетельствующее о его знакомстве с крученыховской теорией «сдвигов». Кстати, в своей «Сдвигологии русского стиха» (1922) Крученых предсказывает появление небывалистов с удивительной точностью: «Так вот же — буду стоять на своем твердо и ждать, авось, этак лет через 20 притащатся наконец ко мне и остальные поэты...» Как видим, небывалисты «притащились» к Крученых даже на пару лет раньше предполагаемого срока.

Четыре в мире жили-были
Небывалистических кита.
Они плыли, плыли, плыли,
Плыли, плыли, плыли, плыли,
Плыли, плыли, плыли, плыли,
Плыли, только не туда...[8]

Это шутливое «не туда» звучит весьма многозначительно... В том же направлении Долгин и Глазков увлекали за собою тех, кто решился за ними пойти. А таких, как ни странно, оказалось не так уж и мало.

В первую очередь, конечно, это был верный глазковский товарищ Веденский, подробно рассказавший в своих мемуарах о своем посвящении в небывалисты: «Как-то в одну из наших встреч (это было еще в 1939 году) Коля неожиданно сказал: — А не выпустить ли нам сборник стихов поэтов-небывалистов? — А кто такие небывалисты? — удивился я. — Это я придумал. Мы — основоположники нового литературного течения — небывализма. — А много нас? — Наберем человек десять, а может, и поболе»[9].

Похоже, что эту цифру Глазков назвал тогда наобум, но в рассчетах своих не ошибся. Небывалистов, действительно, набралось человек десять, хотя точнее сказать невозможно: состав группы так никогда окончательно не утрясся.

Основное ядро составляли, пожалуй, лишь двое — Глазков и Долгин, что дало основание Давиду Самойлову определить небывализм как «направление, состоящее по сути из двух человек»[10]. Наиболее тесно к ним примыкал все тот же Веденский, а затем — с разной степенью вовлеченности и увлеченности — студенты МГПИ Алексей Терновский, Николай Кириллов, Иван Кулибаба[11]. Время от времени ряды небывалистов пополняли друзья Долгина и Веденского, которых они знакомили с «гениальным Глазковым».

Лидерство Глазкова ни у кого сомнений не вызывало («Глазков был первый наш герой / По мастерству и авторству», — напишет впоследствии Юлиан Долгин), хотя иные небывалисты всерьёз писали стихи.

К таковым относился Николай Кириллов (1915—1968), ставший впоследствии профессиональным литератором, автором двух поэтических книжек — «Морские басни» (1957) и «Голубые параллели» (1959). Однако в студенческие годы Кириллов, похоже, не помышлял о карьере поэта, хотя в глазковском архиве сохранился самодельный сборник его стихов. Глазкову нравилась вошедшая в этот сборник поэма «Новая Утопия» (1940), которую он специально отмечает в «Летописи»*. Утопические мечтанья Николая Кириллова не могли не снискать глазковских симпатий:

Система орошения по всей стране!
Водкой орошают землю до всходов.
И земля им родит втройне.
Утопяне не сеют овса и горошка.
У них разводится тростник винный.
Они сеют арбузы с картошкой
И каучуковое дерево с малиной...[12]

Одобрение Глазкова должна была вызвать и поэтика «Новой Утопии», вполне соответствующая «китам» небывализма — «алогизму», «примитиву», «экспрессии» и «дисгармонии». Все это характеризовало Кириллова как надежного «соратника и последователя», особенно вкупе с желанием в свой черед прибегнуть к самиздату. К моменту «выхода» кирилловской книжки в глазковском активе уже имелись рукописные сборники небывалистов, а также «Полное собрание стихотворений», изготовленное аналогичным способом.

Справедливости ради заметим, что и Глазков кое-что «перенял» у Кириллова, а именно строчку «40-й — роковой», которую можно обнаружить в одном из стихотворений той же самодельной книжки — «Предсказании, написанном во сне» (1940). Спустя шесть лет эта строчка

---

* Очевидно это зная, Кириллов надписал свою книжку так: «Николаю Глазкову в вечное пользование от автора “Новой Утопии”. 6.XII.40» (Forschungsstelle Osteuropa an der Universität Bremen, Historisches Archiv. F. 134).

аукнется в поэме Глазкова: «Метнулся год сороковой / Из самой середины века. / Кто знает, что за роковой / Был этот год для человека». И уже оттуда кирилловская строка перейдет к Давиду Самойлову, написавшему в начале 1960-х: «Сороковые, роковые, / Военные и фронтовые...»

Писал стихи и главный теоретик небывализма — Юлиан Долгин. В то время он тяготел к философским миниатюрам, часть которых сохранилась в его архиве. Например, такая:

Забудь все, что вокруг тебя;
Забудь все, что тебя составляет;
Тогда ты вспомнишь, что ты есть.

Или такая:

Я слышу стон неземной антенны...
Она обучает нас
Признавать Загадочность[13].

Профессиональной литературной карьеры Долгин никогда не сделал, но в московских писательских кругах он был известен как интересный поэт*. И хотя эта известность придет к нему в конце 1940-х, имя Долгина запомнилось многим еще с довоенных времен — в связи с изобретением небывализма. Слухи о новом литературном течении быстро распространились среди студентов Литинститута, способствуя рождению едкой эпиграммы:

Какие муки терпит слово
От странных опытов над ним

---

* Это подтверждают дневниковые записи Самойлова, в одной из которых (от 26 октября 1948 года) читаем: «Познакомился с Юлианом Долгиным, о котором слышал давно. Вне нашей печатной литературы (поэзии) существует другая, которая когда-нибудь предстанет перед удивленным взором общества. Она насчитывает, может быть, десяток имен. Долгин — один из интереснейших. Настоящий новатор, он скромно и с достоинством творит свое дело <...>» (Поденные записи. Т. 1. С. 259—260).

Полубезумного Глазкова
С полубезумным Долгиным.

Эту эпиграмму приводит в своих мемуарных заметках Слуцкий, сопровождая ее таким комментарием: «Талантливо, но несправедливо. Глазков и Долгин были едва ли не самыми независимыми и продуктивными поэтами тех лет»[14].

Но этот комментарий будет сделан по прошествии нескольких десятилетий. В 1939 году Слуцкий относился к теории и практике небывализма крайне скептически. Точно так же относились к небывализму и другие поэты из его окружения. А потому Глазкову и Долгину оставалось полагаться на дилетантов, большинство из которых пошло за ними из чувства товарищества, из любви к Глазкову и глазковским стихам.

И все же роль «рядовых» небывалистов была отнюдь не пассивной, что наглядно проявлялось во время их собраний. Чаще всего эти собрания проходили на квартире у старшекурсницы МГПИ Нины Бондаревой, но порой собирались и у Глазкова. Сосед Глазковых, Сергей Штейн, в этой связи вспоминает:

«В немалом числе заполняли они [товарищи Глазкова] кабинет Ивана Николаевича, ставший Колиной комнатой. Большинство сами писали, но и остальные не были безучастны к судьбам поэзии, и вопросы ставились остро: или — или. Спорные вопросы разрешал “Круг” — так назывался своего рода арбитраж, выносивший бескомпромиссное решение, с обязательным подчинением таковому. <...> В случае, если решение “Круга” было особенно неожиданно и блистательно или же кто-то разил противника остроумным выпадом, раздавались крики: “Сомнамбула!.. Сомнамбула!..” Коля вставал, вытягивал руки, к нему подходил остроумец и ложился спиной на протянутые руки. Коля недвижно держал вытянутое струной тело, а все присутствующие хором восторженно скандировали (хотя в ходу этого слова еще не было): “Сом-намбула! Сом-намбула! Сом-намбула!” После этого Коля опускал руки, ставил героя на пол и выкрикивал: “Долой... Сашку Жарова, Лебедева-Кумача... Да здравствует Непосредственная натура!”

Две последние строки сопровождались гулкими ударами кулака в грудь, и, видимо, возникающая от этого голосовая вибрация приводила компанию в особый экстаз, и они, прибавив к восторженности ноты гнева, повторяли: "Сомнамбула! Сом-намбула! Сом-намбула!"...»[15]

Перед нами, как видим, особого рода действо, выдержанное в духе футуристического театра с его абсурдистскими ситуациями и обязательной заумью. Ведь слово «Сомнамбула» звучало в таком контексте вполне заумно и, видимо, именно этим было ценно для небывалистов*.

Да и сам сюжет небывалистского мини-спектакля с его естественной кульминацией: «Долой... Сашку Жарова, Лебедева-Кумача... Да здравствует Непосредственная натура!», — приводит на ум одно из главных творений футуристического театра — оперу «Победу над солнцем» (1913), текст которой был написан Крученых.

«Солнце» выступало там символом обывательского представления о «прекрасном», а потому подлежало уничтожению. Точно таким же символом пошлости для Глазкова и его товарищей-небывалистов были самые известные и официально обласканные поэты-песенники — Александр Жаров и Василий Лебедев-Кумач.

Они были авторами и популярнейших шлягеров, и важнейших идеологических гимнов. Перу Лебедева-Кумача принадлежали, в частности, слова «Кантаты о Сталине» («О Сталине мудром, родном и любимом...») и «Песни о партии» («Партия Ленина, / Партия Сталина...»), созданных в 1937-м и 1938-м.

---

* Впрочем, это слово могло быть ценно для небывалистов и своею прямой семантикой: ведь состояние сомнамбулизма (то есть хождения во сне и бессознательного совершения различных действий) близко к состоянию транса, к которому проявлял особый интерес Крученых. Свои опыты по созданию заумного языка Крученых сравнивал с заклинаниями сектанта-хлыста Шишкова, произносимыми в религиозном экстазе. Речь Шишкова, по мысли Крученых, полностью «оправдывала» заумь, подтверждая, что «к такому способу выражения прибегает человек в важные минуты» (*А. Крученых.* Взорваль (1913) // Манифесты и программы русских футуристов. С. 61).

И если в опере на слова Крученых «будетлянские силачи» одерживали-таки победу над «солнцем»: «Нам теперь все нипочем / Лежит солнце в ногах зарезанное!», — то нечто подобное совершал и «небывалистский силач» Глазков.

В своем мини-спектакле он героически низвергал литературные светила эпохи*.

И хотя Глазков (прежде всего в силу своей физической мощи) был неизменным исполнителем заглавной роли, остальные присутствующие совсем не являлись простыми статистами. Они были активными со-творцами небывалистского действа. Не случайно у Глазкова позднее возникнет идея пьесы, в которой «действующие люди» будут сами писать «свои монологи»[16].

Еще бóльшим был вклад «рядовых» небывалистов в создание рукописных поэтических альманахов, которых — согласно устным воспоминаниям Долгина — существовало два. Оба альманаха «вышли в свет» практически одновременно, в самом начале 1940 года.

Один из них был составлен Глазковым и Веденским, и этот альманах, по всей видимости, не сохранился. Список его участников нам известен только из мемуаров Веденского, который, помимо себя и Глазкова, упоминает Г. А. Глинку, Юлиана Долгина, Алексея Терновского, Николая Кириллова, Ивана Кулибабу, а также двух своих приятелей — Вениамина Левина и Виктора Архипова[17].

В этом альманахе был еще один автор — «крестьянский поэт» Петр Васьков, за которым, как Веденский без труда догадался, скрывался Глазков. «Внимательно прочитав опус, я обратил внимание на некоторые глазков-

---

* Явный отклик на подобное действо представляет собой стихотворение Михаила Кульчицкого, сохранившееся в глазковском архиве и называющееся «Читатель Глазкова!»: «То не ново, / что старое! / (например у Жарова). / Хоть моча Кумача / помощнее мяча: / не отскакивает от нас! / Но таким-нибудь днем — / Разфутур футурнем / или умрем на Марс!» (Forschungsstelle Osteuropa an der Universität Bremen, Historisches Archiv. F. 134). Этот текст, скорее всего, был написан в 1940 году, ибо стоящая под ним дата «1/2 Дека́набоpя 1943 г.» очевидно «фальсифицирует» не только число и месяц, но и год, ибо в самом начале 1943 года Кульчицкий погибнет на фронте.

ские обороты, к тому же стихи были написаны почерком Глазкова», — пишет Веденский, цитируя отрывок из этих стихов:

Куда зовешь меня, соха ты!
Выходит солнце из-за хаты.
Восход — обратное заката,
А я рожден, чтоб песни петь.

Поля раскинулись покаты,
Что с самолета, как плакаты.
Да этак можно опупеть!..[18]

И все же, несмотря на присутствие в альманахе «опуса Васькова» и четырех других стихотворений Глазкова, в частности, первого «Манифеста» и «Баллады», судить о его небывалистских качествах весьма затруднительно. Возможно, что самым небывалистским в этом альманахе было его название: «Расплавленный висмут. Творический зшиток синусоиды небывалистов», в просторечии — «Творический зшиток». Это название фигурирует и в дневнике Глазкова, и в его поэме «Степан Кумырский»:

Издавался «Творический зшиток»,
Разлагающий Пединститут[19].

Ту же самую цель — «разложение Пединститута», безусловно, преследовал и другой небывалистский альманах, на этот раз составленный лично Долгиным, и, как ни удивительно, дошедший до наших дней*.

В отличие от «Творического зшитка», у этого альманаха не было не только столь же эффектного названия, но и вообще никакого. Включал он и меньшее число участников (всего семь). Этот сборник, однако, имел цветную облож-

* Этот альманах был изготовлен в нескольких машинописных экземплярах, но уцелел, по всей видимости, только один, сохранившийся в архиве Ю. И. Долгина.

ку, на которой резвились четыре веселые кита, манифестируя верность постулатам небывализма.

И действительно, с небывализмом в альманахе было все в порядке. Тон задавали, естественно, стихотворения Глазкова, такие, как «В мелких и грязных делах...», «Мне нужен мир второй...», «Евгений Онегин», «Гоген», «Колосья подкосило колесо» и другие, еще более «противоестественные». «Заклинание, чтоб были деньги» — одно из таких:

Здесь все отдам,
                              А там,
Было б легче
                         Эх че —
стная,
Знаю.
            Провожу рукой.
                                        График там такой.
А здесь
Есть
        График такого вида.
                                        Невелика обида.

Эллиптические строчки следуют одна за другой без всякой видимой логики — так люди выражают себя, когда они сильно взволнованы или расстроены. Подобное эмоциональное состояние, как настаивает Крученых в «Декларации заумного языка», может быть убедительно передано только с помощью зауми, и глазковское стихотворение подтверждает это.

Творческое усвоение заветов Крученых очевидно и в названии «Небывализм меня» (замечательном своим неожиданным родительным падежом), под которым глазковские стихотворения объединялись в альманахе. Стихи Глазкова занимали бóльшую часть сборника, тогда как мéньшая его часть была поделена между другими шестью участниками.

Трое из них — Долгин, Веденский, Терновский — были ветеранами небывализма; остальные — студент физфака МГУ Вадим Баженов, студент ГИТИСа Владимир Шехтман, двенадцатилетний школьник Эрик Змойро — были новичками,

которых привлек Долгин[20]. Однако не только ветераны, но и новички успешно справились с поставленной задачей, выдав стихи в духе главных принципов небывализма.

Стихотворение Долгина «Веселая людоедская» — яркий пример «примитива»:

ТУМБА, Тамба, тумба, ТУМБА,
ЭЭЭ — ООО — УУУ — ИИИ!!!
Тумба, ТУМБА, ТУмба, ТУМБА, —
Выбивают бубнами.

Девушку я любил,
Спелую, как банан,
Девушку я просил:
«ЭЭЭ! Убежим в лес».

«Нет», — смеялась она.
«ЭЭЭ, уйди от меня,
Как убегу я в лес?
Зубы твои не остры».

Зубы клыком я точил,
Острым из пасти льва,
Девушку я просил:
«УУУ! Убежим в лес».

«Нет», — смеялась она.
«УУУ, уйди от меня,
Как убегу я в лес?
Нет у тебя черепов»...

Первая строфа стихотворения, которая служит также рефреном, напоминает глазковскую «Австралийскую плясовую», возможно, по этой причине и не включенную в сборник. С другой стороны, любовный сюжет «Веселой людоедской» связывает ее с глазковским стихотворением «Гоген», хотя Долгин настроен менее лирически. В его интерпретации крученыховский сценарий для «хилого и блед-

ного человечка» которому «полюбился их (богов Африки. — *И. В.)* дикий свободный язык и резец первобытного человека», заканчивается весьма кроваво. Как намекает уже само название «Веселая людоедская», герой стихотворения пожирает свою капризную возлюбленную:

Девушке я отрубил
Голову, и у меня
(Мясо ее я съел)
Есть теперь черепа.

Примитивистская атмосфера характеризует стихи и другого участника альманаха — Владимира Шехтмана. Вот, к примеру, отрывок из «Черной поэмы»:

Черные ноги в крови костров.
Глаз накаленность любя,
Их охранял эбенно-суровый
Воин из племени С-ЕМ-ТЕ-БЯ

Тексты Вадима Баженова являют собой очевидный образчик «экспрессии». Перед нами первый из них — «Удар дымом»:

Сонсад. Склянка траве. Соль. Горит ли?
Вертолет. Пламясоль. Бег большим деревьям.
ВДР ВЗРЫВ. Дыма сад. Сто лет назад.

Стихотворение демонстрирует обилие неологизмов, а также широкий спектр грамматических и семантических несообразностей. Те же приемы — но в еще большей степени — обнаруживает второе баженовское стихотворение — «Дурунтул»:

А туманом и тьмой — призры.
Я стою там. Шопенгауэр и бывалисты землеглаз.
Светлая,
Она витала во мраке.

Мы окружили планету.
Четыркит, — Сказгауэн.
«БИБЛпред» — сказал бы.
Я ничего не сказал.

Хотя в альманахе были помещены только два стихотворения Баженова, их заумное качество значительно усиливало «крученыховскую» атмосферу сборника. Этому способствовала и сюжетная близость баженовских текстов к эсхатологическим предчувствиям Крученых, в частности к таинственному «Эф-лучу», упомянутому в «Утином гнездышке... дурных слов» (1914).

Другие авторы, как, например, Евгений Веденский, делают упор на «дисгармонию»:

А луна по небу
Плавала как рыба,
Ну а я там не был,
Но пошел туды бы.

Цель достигалась, главным образом, с помощью просторечного «туды бы», которое, с другой стороны, позволяло провести этот текст и по разряду «примитива». За образец Веденским было, очевидно взято глазковское четверостишие 1936 года: «Они вылетали / Опять из воды / В незримые дали. / Незнамо куды».

Даже наиболее консервативно настроенный участник альманаха, Алексей Терновский, которого, по его собственному признанию, немало смущали заумные эксперименты Глазкова, тоже ухитрился внести свою лепту в общее дело. Нужный эффект достигался в этом случае с помощью намеренной опечатки:

Я одолел дела идали,
Сокрытые в житейском дыме,
А те, кто дрались и страдали,
Недаром названы святыми.

Это простое и действенное средство создания зауми очень ценили футуристы. Хлебников, в частности, писал: «Вы помните, какую иногда свободу от данного мира дает опечатка... Слово *цветы* позволяет построить *мветы*, сильное неожиданностью»[21]. Вот и в этом случае, «сильное неожиданностью» слово «идали» превращает стилистически нейтральное стихотворение в достаточно заумное, а потому вполне уместное в небывалистском сборнике.

Серьезное место в альманахе занимали, естественно, «алогизмы». И хотя наиболее интересные с этой точки зрения вещи принадлежали перу Глазкова, «алогичная» продукция остальных авторов также заслуживает упоминания. Вот, к примеру, миниатюра «Подражание Э. По»:

На берег тигра
Вышли два Тибра,
Я влез на забор, —

написанная двенадцатилетним кузеном Долгина — Эриком Змойро.

И кстати, сам этот факт — включение ребенка в число авторов — отсылает нас к практике русских футуристов. Достаточно вспомнить, что крученыховский сборник «Поросята» (1913) был якобы написан совместно с одиннадцатилетней Зиной В. По настоянию Хлебникова в «Садок судей» II (1913) были включены стихи «малороссиянки Милицы 13 лет». И если существование Зины В. всегда вызывало сильные сомнения (видимо, это была очередная мистификация Крученых), то за «малороссиянкой Милицей 13 лет» стояло вполне реальное лицо, хотя и пожелавшее скрыться под псевдонимом[22].

Откровенный дилетантизм большинства участников альманаха, в свою очередь, имел исторический прецедент, и при том не единственный. Виднейшие представители левого искусства с энтузиазмом приветствовали «мастеров», «не прошедших никакой школы, не испорченных ничьим посторонним влиянием»[23]. Так, например, на выставке группы Ларионова «Мишень» преполагалось уча-

стие нескольких «самородков», в частности, «фельдфебеля одного из полков московского гарнизона», а также «бывшего рудокопа, теперь приказчика в одной из колониальных лавок в Москве — Павлюченко»[24]. В программу публичного вечера обэриутов было включено выступление моряка Кропачева, который читал свои стихи на углу Невского и Садовой, пока на сцене выдерживали паузу.

Однако не только все эти частности, но, прежде всего, сама идея создания альманаха была данью футуристической традиции, как, впрочем, и идея образования группы, внушенная, как представляется, известным пассажем из «Пощечины общественному вкусу»: «Стоять на глыбе слова “мы” среди моря свиста и негодования».

Но если в 1910-х подобное стремление не несло в себе, естественно, ни малейшего криминала, то начиная с конца 1920-х ситуация радикально изменилась. Неофициальные кружки и объединения, совершенно независимо от рода их деятельности, были взяты властями под подозрение — со всеми вытекающими отсюда последствиями.

Аналогичные «преступления» часто квалифицировались сразу по двум статьям: 58-10 (антисоветская агитация) и 58-11 (участие в антисоветской группе или организации), и это тянуло на 10 лет.

Чтобы получить такой срок, требовалось гораздо меньше того, что имелось в активе небывалистов. По этим статьям проходили, к примеру, ребята, игравшие в школе в «Союз четырех»: из старой фетровой шляпы они сделали погоны, произвели себя в «лейтенанты», написали устав, обязавший всех членов «Союза» быть честными и справедливыми[25]. По тем же статьям проходили и молодые ленинградские стихотворцы, которые даже группы никакой не создавали, а просто собирались и читали друг другу стихи «под Есенина»[26]. Аналогичные «преступления» инкриминировались членам кружка «Необарокко», созданном в военные годы студентами Литинститута. Вот что вспоминает один из его участников: «...В начале 1943-го я стал ходить в печально известный кружок студента нашего института Аркадия Белинкова. Это собрание чем-то напоминало масонство. Мы сходились на квартире

недалеко от института, задергивали шторы, зажигали свечу и читали друг другу стихи, которые тогда опубликовать было невозможно. Гумилева, Ахматову, Цветаеву. <...> На первом же допросе на Большой Лубянке начальник 7-го отдела МГБ полковник Серый кричал: "Я лично расстрелял твоего отца и тебя расстреляю!" В итоге меня осудили на 10 лет за групповую антисоветскую агитацию — все члены кружка Белинкова давно сидели, меня взяли последним»[27].

Конечно, историю кружка «Необарокко» (первые аресты начнутся в начале 1944-го) Глазков узнает уже тогда, когда небывалистская эпопея будет давно позади. В 1939 году ни он, ни его товарищи очевидно не представляли, чем все это может для них обернуться, хотя, без сомнения, понимали, что по головке их вряд ли погладят.

К тому же небывалисты не ограничились организацией группы. Они выпустили два рукописных альманаха, а этот шаг многократно усугублял степень риска. Не случайно от идеи издания рукописного журнала решили отказаться Хармс, Введенский и другие члены группы «Чинари», хотя они и «мечтали о совместном журнале, особенно Хармс»[28]. «В одной из его записных книжек, — как свидетельствует бывший чинарь Яков Друскин, — упоминается о журнале, к участию в котором предполагалось привлечь и некоторых других лиц, не входивших в нашу группу»[29]. Впрочем, ни Хармса, ни Введенского проявленная осторожность, как мы знаем, не спасла: в 1941 году они будут арестованы и вскоре погибнут.

Небывалисты особой осторожности никогда не проявляли — видимо, по молодости и легкомыслию. Но ни молодость, ни легкомыслие не умаляют значения их поступка — создания этой группы и этих альманахов. Ведь столь открытый протест против политики партии по вопросам искусства (небывалистские «киты» вставали в прямую оппозицию к «китам» соцреализма) был в те годы поистине беспрецедентным*.

---

* Долгое время считалось, что открыто оппозиционной и в этом смысле совершенно исключительной была речь Мейерхольда на встрече театральных режиссеров под председательством Вышинского. Эта версия была изложена Ю. Елагиным в книге «Темный гений: Всеволод Мейерхольд» (1955) и впоследствии подхвачена даже наиболее

Именно эта оппозиция превратила небывалистские сборники, во всяком случае тот из них, который до нас дошел, в документ существенной исторической важности. Своим альманахом небывалисты заявляли: вольная, веселая традиция футуризма жива и значима для нового поколения поэтов.

Немаловажно и то, что это было заявлено поколением, которое считалось потерянным — из-за особой атмосферы 1930-х — для истории русского авангарда. И хотя по сравнению с поэтами, начинавшими в более благоприятных условиях, небывалисты выглядят несколько робкими, именно они не позволили авангардной традиции захиреть окончательно, что потребовало немалого личного мужества.

Как и следовало ожидать, слухи о создании группы и появлении альманахов быстро распространились по институту, докатившись к весне и до деканата. Были спешно организованы собрания, на которых разбиралась и осуждалась деятельность небывалистов. Последовал ряд исключений из комсомола, сам же Глазков был выдворен из института (комсомольцем, как мы знаем, он никогда и не был). В дневнике записано: «У директора МГПИ. Стенографистки. Групповое собрание, комедия исключения. Приказ о моем исключении».

Тут, конечно, нельзя не вспомнить, что у глазковского предшественника — Маяковского — также были конфликты с учебной администрацией, и также на почве его футуризма. «В декабре 13-го года советом Училища живописи, ваяния, и зодчества Маяковскому и Д. Бурлюку было запрещено устраивать публичные выступления, а 21 февраля за непрекращающиеся выступления их исключили из числа учеников»[30].

Важно, однако, что запрет начальства не заставил ни Бурлюка, ни Маяковского отменить задуманное турне

информированными из западных ученых. Однако опубликованная стенограмма выступления Мейерхольда показала, что его речь не имела ничего общего с елагинской версией и была полностью выдержана в покаянных тонах.

по России, в ходе которого планировалось выступить в пятнадцати городах. Известие об исключении застало поэтов в самой середине этого грандиозного турне, которое они продолжали как ни в чем не бывало. Впереди еще ждал успех в Пензе, Ростове на Дону, Саратове, Тифлисе, Баку...

Ведь если что-то и угрожало им физически в те далекие 1910-е годы, то только гнев «почтенной седой дамы», случайно забредшей на их выступление и севшей в переднем ряду. Об этом эпизоде пишет Асеев в своих воспоминаниях о Маяковском:

«Я помню, как еще до революции, во время выступления его в пресловутой желтой кофте, почтенная седая дама из первого ряда пыталась ударить Маяковского пробкой от графина, стоявшего на трибуне. До чего ж, значит, он ее возмутил своей непривычностью, что она не пожалела собственной респектабельности, вступая в драку с футуристом, который продолжая полемизировать с аудиторией, только уклонялся, отшатываясь от ее вооруженной стеклянной пробкой руки»[31].

На Глазкова же замахнулось тоталитарное государство, вооруженное отнюдь не «пробкой от графина», да и «уклониться» стало весьма непросто. Исключение из института за подобного рода проступки ничего хорошего не предвещало. Пахло арестом, 58 статьей, возможно, Колымой[32].

Неудивительно, что весной 1940 года Глазков чувствовал себя крайне неуютно, о чем знали, правда, только самые близкие друзья. В частности, Долгин, написавший об этом в своих мемуарах: «Казалось, Глазкова нисколько не смущали ярлыки, щедро наклеиваемые на него малокомпетентными в поэзии недоброжелателями. Задиристый, находчивый, остроумный, он ни перед кем ни робел и никому не уступал в спорах. Но и у мужественного человека возможны минуты отчаяния»[33].

И в этой связи Долгин приводит один из своих тогдашних разговоров с Глазковым:

« — Я хочу тебе сказать, Леня, одну вещь. Но обещай, что никому не расскажешь о моих словах. Пока я жив.

— Обещаю.

— Если мне будет очень-очень плохо, я сяду в электричку и выйду куда-нибудь в поле. И пойду, куда глаза глядят. И буду идти, идти, идти... Пока не умру. Так я сделаю.

К счастью, Глазкову в ту пору было не "очень-очень плохо", а только плохо, очень плохо. И он не умер двадцатилетним»[34].

Действительно: для Глазкова дело кончилось лишь отчислением из института, что по тем временам было поистине чудом. Долгин объяснил мне это тем, что параллельно в Москве шел другой политический процесс — против группы студентов университета, на который и было оттянуто общественное внимание. Видимо, начальство Пединститута решило не давать этой истории хода, то ли из жалости к молодому поэту, то ли опасаясь за собственное благополучие[35].

Но как бы то ни было, столь счастливый оборот событий дал Глазкову физическую возможность вернуться через пару лет к небывалистской эпопее и живописать ее в самых задорных тонах:

Усякий стих правдивый мой
Преследовался как крамола,
И Нина Б. за связь со мной
Исключена из комсомола.

В самой Москве, белдня среди
Оболтусы неумной бражки
Антиглазковские статьи
Печатали в многотиражке.

Мелькало много разных лиц.
Под страхом исключенья скоро
От всех ошибок отреклись
Последователи Глазкова...

Я поругался с дурачьем
И был за это исключен[36].

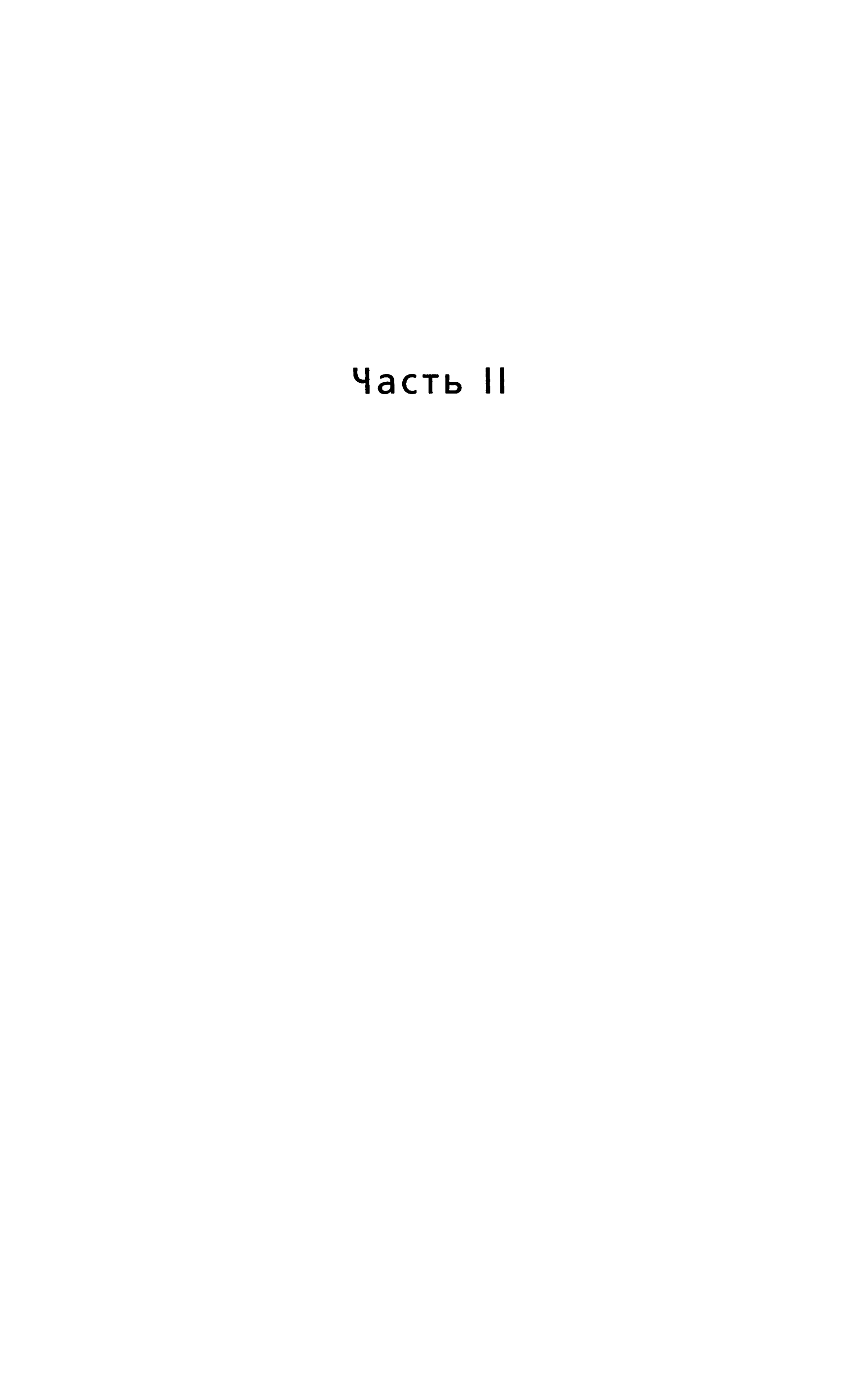
Свой конфликт с властями Глазков философски характеризует как «вечный спор поэта с чернью», по-прежнему присягая на верность футуристическим идеалам:

Да здравствует небывализм
И я как основоположник![37]

Характерно, что столь же тверд оказался в своих убеждениях и Юлиан Долгин, на суд которого были отправлены эти стихи. За проявленную твердость Глазков награждает его титулом «Юлиана Неотступника», именно так и именуя его в своих стихотворных посланиях.

И действительно, в отличие от своего тезки, римского императора, отступившего от христианства, Долгин остался верен заветам небывализма. Если что и вызвало его несогласие с глазковской интерпретацией небывалистской эпопеи, то лишь строка «И я как основоположник», ибо Долгин, естественно, претендовал на это звание сам. В результате бурного обмена письмами был выработан вариант: «И тот, кто основоположник», — который устроил обоих.

Эта тяжба «основоположников», накаленная до такой степени, что Долгин отказался показать мне соответствующую переписку по причине ее непристойности, доказывает лишь то, что молодые поэты отлично понимали значение небывализма для истории отечественной словесности. Это значение полностью оправдывало «нахальное» название группы, хотя и не совсем в том плане, в каком оно было замыслено, — зависимость от футуризма была уж очень очевидна. Однако именно эта зависимость, столь откровенно и бесстрашно заявленная, как раз и делала группу вполне «небывалой» — в контексте эпохи.



Часть II

«ЛИТЕРАТУРНЫЙ ИНСТИТУТ! ЕГО НЕ ПОСЕЩАЮ РАЗВЕ Я?..»

Второй курс Педагогического Глазков так и не кончил: его выгнали поздней весной, не допустив до экзаменов. Едва ли это событие было встречено дома спокойно (реакцию Ларисы Александровны представить себе нетрудно), но, судя по «Летописи», Глазков был не склонен отчаиваться.

Явно понимая, что легко отделался, он предается радостям вольной жизни. Стоит май, и в глазковском дневнике мелькают названия парков (ЦПКиО, Сокольники), имена девушек... Чаще других повторяется имя Рита, но, как обычно, без комментариев. Максимум откровенности — многозначительная строчка «Рита, Рита, Рита...», которую Глазков расшифрует двумя годами позже — в «Степане Кумырском»:

Итак, плохи мои дела,
Была учебы карта бита.
Но Рита у меня была,
Рита, Рита, Рита...

Студенты хуже школьников
Готовились к зачетам.
А мы всю ночь в Сокольниках...
Зачеты нам за чертом!

Зимой метель как мельница,
А летом тишь да гладь.
Конечно, разумеется,
Впрочем, надо полагать...

И все же, несмотря на легкомысленный настрой, убедительно переданный веселым нагромождением вводных слов и оборотов, Глазкова, безусловно, тревожит его новый статус, а вернее, отсутствие такового.

«Нигде не учится, не работает...» — эта ситуация называлась в те годы «уклонением от трудовой деятельности» (позднее — «тунеядством») и крайне не нравилась московской милиции, которая в любой момент могла о том проведать и начать разбираться. Неизбежно всплыла бы история с организацией группы, с созданием рукописных сборников... К тому же, «компрометирующего материала» за последнее время прибавилось еще больше.

Было написано, в частности, стихотворение «Голубь» (1940), сюжет которого подчеркнуто незатейлив: некий Митюша поймал пролетавшего голубя, которого стал отнимать случайный прохожий. Он же и потащил Митюшу в милицию, куда тот согласился пойти в надежде найти справедливость:

Пришли в милицию, и там
Митюша закричал:
— Мой это голубь! Не отдам,
Я у тебя его не брал!
Я сам его поймал!

Совсем иначе полагал
Начальник за столом.
Он пострадавшим помогал,
А прочих штрафом облагал
Иль действовал судом.

— Отдайте голубя ему, —
Начальник заявил:
А по сему и по всему
Спросил Митюша: — Почему
Отдам я, о зоил?!

Я эту птицу не отдам,
Я сам ее словил, —
Митюша нравом был упрям,
Зато он был душою прям,
Начальник был зоил.

Митюша спорил с ним. И вот,
Рассудку лишены,
Они Митюше дали год,
А я узнал все это от
Митюшиной жены.

Стихотворение затрагивало актуальную (особенно, для самого молодого поэта) «милицейскую» тему, но решало ее не так, как ее полагалось решать в советской поэзии и как решал ее, в частности, Маяковский, выразивший общее мнение в хрестоматийных строках: «Моя /милиция / меня / бережет». Глазков очевидно думал иначе. Об этом свидетельствовала мораль рассказанной в «Голубе» истории: не уподобляться наивному Митюше, избегать любых контактов с «органами правопорядка». Именно этой морали Глазков старается следовать в жизни.

Он понимает, что надо срочно пойти учиться... Но куда? Выбор падает на Литературный институт, где в это время уже учился ряд его хороших знакомых — Слуцкий, Кульчицкий, Наровчатов, и Глазков, конечно, знал о процедуре их туда поступления.

По своей простоте эта процедура была вполне фантастической. Требовалось лишь найти известного поэта, заручиться его рекомендацией — и зачисление, считай, состоялось.

Вот что вспоминает об этом эпизоде своей биографии Слуцкий:

«Сперва мы (с Кульчицким — *И. В.*) пошли к Асееву. Его не было дома. Алтаузен — табличку мы прочли в том же подъезде — открыл дверь на наш звонок (помню, совершенно голый и черно-волосатый) и сказал нам, что он работает. Потом мы пошли к Антокольскому. Он выслушал Кульчицкого, изругал его и охотно дал рекомендацию. Потом попросил почитать меня — сопровождающее лицо. Восхвалил и дал рекомендацию. Через сутки я был принят в Литературный институт...»[1]

С той же скоростью был принят, естественно, и Кульчицкий, а затем к ним тем же манером присоединился Сер-

гей Наровчатов, изгнанный из ИФЛИ за хронические опоздания[2]. За помощью Наровчатов обратился к Сельвинскому, на семинар которого (при Гослитиздате) он в то время ходил. В своих мемуарах Наровчатов восстанавливает их тогдашний разговор:

«Перебирая четки, Илья Львович спросил: “А не прогадываете ли вы? В ИФЛИ подготовка лучше”. — “Мне не до выбора, Илья Львович, меня исключили”. За что? Рассказал. “А подоплеки никакой не было?” — “Да ни черта не было...” — сокрушенно ответил я. <...> “Ну что же, — раздумчиво проговорил Сельвинский. — Я напишу, что готов принять вас в свой семинар, и завтра же переговорю с директором. А вы напишите заявление”.

— “Оно у меня уже готово”. — “Тогда дайте мне его, я передам. А теперь почитайте новые стихи”. Через день я проснулся студентом Литературного института»[3].

Конечно, в отличие от Наровчатова, у исключенного Глазкова была «подоплека», и довольно серьезная, но почему не попытаться?

С просьбой о рекомендации Глазков обратился к Асееву, с которым к тому времени он был уже знаком. Это решение, видимо, было единственно правильным. Скорее всего, ни Сельвинский, ни Антокольский не смогли бы помочь попавшему в беду поэту, тогда как Асеев, награжденный недавно орденом Ленина, был в эти годы в особой силе.

Его положение начало стремительно укрепляться с середины 1930-х, с момента назначения Маяковского «лучшим, талантливейшим поэтом нашей Советской эпохи». Это назначение, за которым, как известно, стоял сам Сталин, давало и Асееву особый статус, завизированный Маяковским в одном из самых знаменитых своих стихотворений — «Юбилейном»: «Правда, / есть / у нас / Асеев / Колька, / Этот может. / Хватка у него / моя...» Не случайно в поэме «Маяковский начинается» Асеев тщательно подсчитывает, сколько раз «лучший, талантливейший» обращался к нему в стихах: «В стихах его имя мое — / не ваше — / четырежды упомянуто».

Эта цифра — «четырежды» — внушала Асееву надежду: его имя не так-то легко будет вымарать из стихов Маяковского, из которых рутинно вымарывались имена тех, кто попадал впоследствии в опалу. И хотя в отношении таких фигур, как Троцкий, упомянутом Маяковским тоже отнюдь не единожды, эта арифметика, естественно, не работала, Асееву лично она давала существенный шанс на выживание.

Видимо, это и помогло ему оправиться от шока начала 1930-х, вызванного разгромом ЛЕФа и самоубийством Маяковского, когда Асеев старался как можно решительнее отмежеваться от неугодного властям экспериментального искусства.

И если в 1931-м Асеев одним из первых публично осудил обэриутов и Заболоцкого, обвиняя их в том, что «издевательство над традицией обернулось издевательством над действительностью»[4], то теперь он явно старается загладить старую вину. В 1938-м Асеев дарит бывшему обэриуту Введенскому свои «Высокогорные стихи» с многозначительной надписью: «Александру Введенскому, детскому и недетскому»[5].

В том же 1938 году Асеев настойчиво ходатайствует за когда-то близкого к футуристам поэта Тихона Чурилина, поддерживает Крученых, в том числе материально, делает другие добрые дела. Судя по сохранившимся стенограммам, Асеев в эти годы ведет себя, как правило, очень достойно на различных официальных собраниях, на которых присутствует как член Правления Союза писателей, стараясь смягчить удары по тем, кого «прорабатывают»[6].

Одновременно Асеев по-отечески опекает молодых поэтов, стихи которых «не подходят под мерку обычных версификаторских упрощений», в первую очередь, Ксению Некрасову[7]. Именно Асеев первым печатает «странные» верлибры Некрасовой в журнале «Октябрь», где в конце 1930-х заведует отделом поэзии. Асеевскими стараниями Некрасова поступает в Литературный институт.

Неудивительно, что Асеев не остался равнодушным к судьбе Глазкова. По первой же просьбе он принимает мо-

лодого поэта (в «Летописи» на этот раз аккуратно отмечена дата визита — 27 мая 1940 года), выслушивает, обещает поддержать. Позднее Глазков вспомнит этот эпизод в «Степане Кумырском»:

Безынститутье как пробел,
И должен отыграться я...
Тогда Асеев как Флобер
Мне дал рекомендацию[8].

Вспомнит, однако, без всякой патетики, скорее иронически. Несмотря на огромную, можно сказать, жизненную важность для Глазкова асеевской рекомендации (что он, собственно, без нее бы делал?), он видит в ней прежде всего пародию на высокий прототип: благословение начинающего художника седовласым мэтром, Мопассана Флобером, в частности. И эта параллель взята не наобум: ведь и там и там фигурировало «судьбоносное» письмо, в первом случае дававшее напутствие в литературу, во втором — в Литературный институт*.

Казалось бы, что мешало Глазкову интерпретировать асеевскую рекомендацию по-иному — как «рукоположение в поэты»? Ведь, скажем, именно так интерпретировали одобрение Сельвинского Коган, Наровчатов и Кауфман (Самойлов). Как последний позднее напишет в своих мемуарах, «мы вышли в полночь в пустынный Лаврушенский. И втроем обнялись от избытка чувств — Павел, Сергей и я. <...> Тут как бы решилось для нас самое главное: мы — поэты!»[9]

Авторитет Асеева был в этой среде не менее, если не более высок, однако, в отличие от своих товарищей, Глазков был склонен судить его не иначе как по гамбургскому сче-

* Неудивительно, что эта строфа пользовалась особым успехом у первых читателей «Степана Кумырского». См. письмо Л. Ю. Брик Глазкову от 24 марта 1942 года: «Строка про Асеева-Флобера ужасно смешная, и злая, и уважительная. Мы очень радовались ей». Архив Н. И. Глазкова (Москва).

ту. И по этому счету Асеев, чьи главные поэтические заслуги были уже в прошлом, не проходил. Рекомендация Асеева была ценна для Глазкова прежде всего своим практическим результатом*.

И этот результат не заставил себя ждать.

Глазкова не только тут же принимают в Литературный институт, но и разрешают сдавать экзамены за второй курс. Успешно сдав экзамены (Историю СССР, Русскую литературу XVIII века и Западную литературу), он зачисляется сразу на третий курс. Получает студенческий билет (его номер — 52-й, в свою очередь, аккуратно записан в «Летописи»), и с сентября приступает к занятиям. В «Степане Кумырском» об этом сообщается так:

Литературный институт!
Его не посещаю разве я?
А годы бурные идут,
Огромные как Азия[10].

Академическим усердием Глазков по-прежнему не отличается (риторический вопрос «Его не посещаю разве я...» намекает на это достаточно прозрачно), но в Литинституте того и не требовалось. «Посещение лекций полусвободное, за пропуски никто не берет за шиворот, ограничиваются замечаниями», — вспоминает о тогдашних институтских порядках Сергей Наровчатов[11].

«За шиворот», похоже, не брали и за более серьезные проступки. «Директором тогда был Андрей Лукъянович Жучков — человек мягкий, добрый, покладистый, — продолжает Наровчатов. — Единственно, чем он тревожился, — локализацией студенческих выходок. Лишь бы не узнал Фадеев, а там — трава не расти. Последний год перед войной я был секретарем комсомольского комитета, в на-

---

* Еще откровеннее Глазков подчеркнет этот момент в надиктованной Самойлову автобиографии: «Когда меня исключили из Пединститута, я пришел к поэту Асееву и *потребовал* (выделено мною — *И. В.*) рекомендации в Литинститут».

чале вторым, потом первым, и являлся, так сказать, представителем студенческой массы перед директорскими очами. Все конфликтные дела решались с моим участием. И способ их решения был, в общем, однозначен. “Гнать за такие вещи нужно. Беспощадно гнать из Литинститута”. — “Талантливые люди, Андрей Лукьяныч...” — “Все здесь талантливые. Узнает Фадеев, голову с меня снимет”. — “Не узнает. Я с ними поговорю, чтоб не болтали. А мы их по комсомольской линии пропесочим”. — “Ну, разве что так...” <...> Патриархальность нравов кажется теперь легендарной»[12].

Эта ситуация существенно изменится позднее, в военные годы, когда директором Литинститута будет уже не А. Л. Жучков, а Г. С. Федосеев, а комсомольскими вожаками — не добродушный Наровчатов и такие как он, а люди, весьма охочие до выявления «антисоветских элементов». В Литинституте начнется волна студенческих арестов. В январе 1944-го арестуют студента-дипломника Аркадия Белинкова, осудят по статье «антисоветская агитация». Затем заберут и товарищей Белинкова[13].

При Федосееве, а главное, при новых комсомольских деятелях, Глазкову бы первому не сдобровать, но его в Литинституте тогда уже не будет. Он проучится там лишь до начала войны, в общей сложности всего один год, и для него этот год сложится благополучно. «Мы резвились в меру возможностей, нам — в меру возможностей — разрешали резвиться, — вспоминает однокурсник Глазкова. — Семинарами руководили такие поэты, как Асеев, Сельвинский, Антокольский, Луговской, Кирсанов. Все они понимали, что послушание и добросовестное копирование не компенсирует отсутствие таланта»[14].

Талант Глазкова ни у кого из вышеперечисленных сомнения не вызывал, а потому в Литинституте ему жилось вполне привольно. Это означало, что наставники Глазкова закрывали глаза на его фрондерство, охотно хвалили на своих семинарах. Правда, как только дело доходило до каких-либо официальных мероприятий, тут они сделать для Глазкова уже ничего не могли, хотя и пытались.

О каких же официальных мероприятиях шла, собственно, речь? Прежде всего о выступлениях на поэтических вечерах, столь много значивших для молодых литераторов.

Подробный отчет об одном таком вечере, проходившем, как обычно, в Клубе писателей, мы находим в одном из писем Кульчицкого. Второго декабря 1940 года Кульчицкий пишет родителям: «30 [ноября] был вечер. Я достал несколько билетов и роздал друзьям. В клубе были из классиков: Безыменский, Михалков, Смеляков, Уткин. Я был очень рад, когда увидел, как мне хлопали Кирсанов и Асеев, и Асеев предложил мне встретиться с ним, чтобы поучить меня хорошо читать. Л. Брик (возлюбленная Маяковского) потом послала своего мужа (критика Катаняна) на балкон, где сидел я с Инной, и я получил приглашение зайти к ним, так как им очень понравились мои стихи и он даже цитировал строчки. Потом начался ужин, бесплатный для участников. Кирсанов познакомил меня со своей женой. Оксана (жена Асеева) передавала мне балык и черную икру. Она разрешила, и мы с Лукониным выпили за нее... Был тост за нас. Кирсанов предложил мне сказать тост, и я провозгласил: “За голубые изумруды поэзии”...»[15]

В течении учебного года подобных вечеров было несколько, но выступить на них мог вовсе не каждый студент Литинститута. Списки участников утверждались заранее «сверху»: в расчет принимался не только талант. «Львовского за эстетство и пижонские фокусы с рифмовкой не включили в первый наш платный стиховечер, — сообщает Кульчицкий в своем очередном письме родителям. — Я звонил Кирсанову, и он устроил, и Львовский в список включен»[16]. Заступничество руководителей семинаров в иных случаях, видимо, помогало, но хлопотать за Глазкова было совершенно бессмысленно.

Не включат его и в подборку «Поэзия студентов Москвы» («Октябрь», 1941, № 3), ядро которой составляли стихи литинститутовцев и которая была особенно важна для молодых поэтов. После ее появления, — как напишет в своих мемуарах Самойлов, — о них впервые заго-

ворили как о входящем в литературу новом поэтическом поколении.

Как Глазков реагировал на подобное положение вещей? Внешне, видимо, очень спокойно, с достоинством и юмором. Живописуя в надиктованной Самойлову автобиографии свое пребывание в Литинституте, он под конец поминает то единственное «мероприятие», на которое его все-таки допустили — выступать вместе с другими на московских заводах: «Мы шатались по коридорам цехов, где читали тысячи стихов. Одно из них, которое я написал, было напечатано в “Комсомольской правде”. К сожалению, не помню месяца и числа, но с уверенностью могу сказать, что это было в первую половину 1941 года...»

Надиктовывая в 1950-м году свою автобиографию, Глазков естественно не помнил даты той давней публикации, но она оказалась записанной в глазковском дневнике: 27 марта 1941 года. А потому найти нужный номер газеты проблемы не представляло. И что же? Вместо ожидаемой стихотворной подборки — заметка «Молодые писатели на заводе». В этой заметке цитировались (без указания имен авторов) несколько стихотворных фельетонов, которыми «молодые писатели» откликались на производственные недостатки.

И хотя в одном из этих стихотворных фельетонов можно заподозрить авторство Глазкова, очевидно, что сослаться на такую «публикацию» он мог лишь в виде шутки, как бы иллюстрируя — для посвященных — масштаб своего официального успеха.

Отсутствие успеха официального компенсировалось — хотя бы отчасти — успехом неофициальным, которого вполне хватало. «В Литинституте на семинарских занятиях, когда студенты читали свои стихи, то и дело слышались замечания: “Эта строка глазковская”, — свидетельствует однокурсник Глазкова. — Его стихи были событием в стенах Литинститута довоенной поры»[17].

В Литинституте Глазков был формально приписан к семинару Кирсанова, самому молодому из бывших ЛЕФовцев, в юности весьма склонному к поэтическому экспе-

рименту. Отношения с Кирсановым у Глазкова сложились хотя и не самые близкие, но достаточно дружеские. Судя по глазковской «Летописи», они нередко встречались помимо Литинститута: то у Кирсанова дома, то в других литературных домах. Старший поэт держался подчеркнуто на равных; случалось, наизусть декламировал стихи Глазкова. Это вызывало естественную благодарность.

Однако к тому, что писал в те годы его наставник, Глазков относился достаточно трезво. До нас дошел его отзыв на одну из вещей Кирсанова — «Заветное слово Фомы Смыслова» (1942), написанной в жанре лубка. В письме Л. Ю. Брик, которая прислала «Фому Смыслова» Глазкову, он излагает свое впечатление от прочитанного:

«<...> Так как откровенность неотъемлемая черта поэта, то я должен говорить все.

Едет-едет паровоз на рельсы реализма. Реализм — это типичность. Одно дело типичность, другое дело шаблонность. Что такое шаблонность? Отражение искусством типичных черт жизни — реализм. Типичность самого искусства — шаблон!

Я вовсе не хочу сказать, что все 8 листков Фомы Смыслова шаблонны. Наоборот, они написаны настоящим народным языком, но некоторые моменты шаблонны <...>»[18].

Хорошо понимая, что все письма автоматически перлюстрировались (переписка идет в военное время), Глазков старается избегать прямых оценок, писать как можно более уклончиво: «Это и не хорошо и не плохо, это необходимо...» Однако то, что кирсановский «паровоз» («Едет-едет паровоз» — цитата из его стихотворения «Товарищ Маркс») стал с начала 1930-х съезжать на рельсы реализма, естественно, социалистического, Глазкову явно не по душе. Ему лично — что глазковский адресат и без слов понимает — гораздо милее кирсановский «футуризм», последней ласточкой которого явилось стихотворение «Буква М» из его сборника «Новое» (1935).

Вспоминая впоследствии студенческие годы, Глазков напишет:

«Любимыми нашими поэтами были Хлебников и Владимир Маяковский. Из современных товарищей нам нравились стихи тех, которых критики того времени обвиняли в формализме. К высшим достижениям мы относили кирсановские строки:

Мети, моезд метро,
мод мостиницей Моссовета
мимо Моздвиженки.
Можалуйста.

Четырехстопные ямбы с такой же семантической нагрузкой, но лишенные формальной занимательности мы считали скучными и серыми»[19].

Глазкову должны были нравится и такие вещи Кирсанова, как «Мэри-наездница», «Полонез», «Бой быков», «Мой номер», написанные в 1920-х. Не случайно в качестве одного из эпиграфов к своей поэме «Азия » (1940—41) Глазков берет кирсановские строчки: «Туда вступать не смеет ВАПП, / Там правит ЮГОЛЕФ!». Они отсылают читателя к тому далекому времени, когда юный Кирсанов был сотрудником и автором одесского журнала «Юголеф» и проявлял себя как отъявленный «формалист».

Столь откровенное предпочтение «раннего» Кирсанова более «позднему» кажется довольно рискованным: ведь старший поэт мог обидеться. В действительности риск был совсем невелик: отказ от формального поиска был для Кирсанова шагом, безусловно, вынужденным. Об этом говорит хотя бы тот факт, что, как только ему представилась возможность переиздать свои экспериментальные вещи (а такая возможность представится десятилетия спустя), Кирсанов их немедленно переиздает[20].

Он явно гордится своими ранними стихами и охотно читает их молодым поэтам (об этом неоднократно сообщает в своих письмах Кульчицкий), да и на семинарах своих Кирсанов говорит о важности поэтического эксперимента. Одна из глазковских дневниковых записей, в частно-

сти, гласит: «Семинар Кирсанова: Долой Твардовского!», — давая представление о теме дискуссии, очевидно направленной против «традиционалистов». О той же дискуссии, видимо, имевшей широкий резонанс в стенах Литинститута, позднее вспомнит и Слуцкий[21].

Неудивительно, что именно в семинаре Кирсанова Глазков создает ряд экспериментальных текстов, построенных на игре составными и паронимическими рифмами. Например, такой:

Державин
Пó гроб
Держал вин
Погреб.

Эти тексты характеризовал не только самый откровенный «формализм», но и откровенная «безыдейность». А порой не просто «безыдейность», но и настоящая крамола, явная в следующем фрагменте:

Табун
Пасем.
Табу
На всем!

Интерес молодого поэта к составным и паронимическим рифмам не был случайным. Ведь именно эти рифмы считались главным нововведением Хлебникова, которого Глазков открывает для себя в это время.

В программном двустишии 1940 года он пишет об этом так:

Был не от мира Велимир,
Но он открыл мне двери в мир.

Именно тогда в глазковской поэзии появляются многие другие приемы, которые Хлебников обосновывал в статьях и разрабатывал на практике.

Появляется, в частности, словотворчество, хотя у Глазкова оно гораздо более «умеренное», чем у его учителя — как в количественном, так и в качественном отношении. Главное свойство глазковских неологизмов — полнейшая естественность:

Я иду по улице,
Мир перед глазами.
И слова стихуются
Совершенно сами.

Ночь Евья,
Ночь Адамья...

Из всех моих ты всех моейнее...

Однако умеренность словесного эксперимента компенсировалась в стихах молодого поэта идеологическим вызовом, который несли неологизмы Глазкова. Например, неологизм «однойство», с помощью которого поэт оспаривал одно из главных положений соцреалистической эстетики: «Нет единства, но есть однойство / Формы и содержания».

Полемично звучала и такая пара глазковских неологизмов, как «творители» и «вторители»:

Дело не в печатанье, не в литере, —
Не умру, так проживу и без:
На творителей и вторителей
Мир разделен весь.

Может показаться, что слово «творители» просто вариация на тему хлебниковских «творян», но это очевидно не так. Существительное «творяне», задуманное Хлебниковым как оппозиция к слову «дворяне» («Это шествуют творяне, / Заменивши Д на Т»), содержало в себе классовую характеристику, которой глазковский неологизм заведомо лишен. Противопоставление идет по совсем другим лини-

ям: прежде всего, по линии «новаторство — эпигонство», но к тому же еще и «личность — толпа», «неуправляемость — управляемость». Ведь слово «вторители», которое Глазков противопоставляет «творителям», образовано от глагола «вторить», а, значит, несет в себе такие его значения, как «повторять чужие мнения, соглашаться, поддакивать».

Глазков не оставляет без внимания и другое характерное свойство поэзии Хлебникова — паронимию, и, главное, его новаторский подход к приему. Сходство фонетическое означает — по Хлебникову — сходство семантическое, а потому сближение сходно звучащих слов важно не столько созданием звукового эффекта, сколько выявлением существующей между ними смысловой связи.

Этот «закон» паронимических сближений активизирует Глазков, высекая из чистой «фонетики» блестящие афоризмы:

Но авторство —
Новаторство.

Я мог бы это доказать,
Но мне не дали досказать!

Все, что описательно,
То необязательно!

То было ему чуждо,
И он подумал: чушь то.

Я думал, что он товарищ,
А он презренная тварь лишь.

От Хлебникова Глазков унаследовал интерес к полиметрии (сочетанию разных размеров в пределах единого текста), причем к особой, редкой, ее разновидности. Ведь если в стихах большинства поэтов смена размеров «мотивируется переменой темы, эмоций, точки зрения, в конечном сче-

те интонации», то у Хлебникова, рутинно сочетавшего в своих поэмах разноразмерные четверостишия, подобная мотивировка, как правило, отсутствует[22]. Такая «немотивированная смена коротких отрывков» разрушает «строфическое ожидание», делая «строение текста непредсказумым»[23], и именно этот эффект, очевидно, ценит Глазков. Применяя полиметрию в своих поэмах, он достигает с ее помощью особой легкости, непринужденности, бурлескности повествования.

Обращается Глазков и к любимым хлебниковским темам, в частности, к теме «азийских» корней России, развивая ее в своей поэме «Азия». Не обходит он и тему «Ладомира», однако трактует ее совершенно по-новому, скорее споря с Хлебниковым, чем вторя ему. Осуществимость нарисованной в хлебниковском «Ладомире» (1920) социальной утопии вызывает у Глазкова явный скептицизм.

А потому он выходит с собственной версией утопического проекта, который называет «Поэтоград» и который с начала 1940-х постоянно упоминается в глазковских стихах.

И не только в стихах. В архиве поэта сохранился нарисованный Глазковым план «Поэтограда», который будет впоследствии репродуцирован в сборнике «Самые мои стихи». На этом плане мы находим «Маяк Маяковского», «Набережную Хлебникова», «Аэродром Каменского», «Ул. Пастернака», «Бульвар Глазкова», «Огород Васькова», «Тупик Кумача»... Судя по плану, в Поэтограде имелось 13 общежитий, 31 ресторан, 45 пивных, 64 журнала, 75 издательств, 3 сумасшедших дома — «для прозаиков, для критиков и для редакторов».

Даже самый наивный читатель не мог отнестись к глазковскому «Поэтограду» серьезно, и на это очевидно и рассчитывал поэт. В отличие от Хлебникова, убежденного в точности «чертежа» своего «Ладомира», Глазков выражает серьезное сомнение в реализуемости подобного рода проектов.

Надо заметить, однако, что в своей увлеченности Хлебниковым Глазков не был одинок. В Литинституте царил в эти годы подлинный культ «Велимира».

Хлебникова всячески пропагандировали на своих семинарах Асеев и Кирсанов, входившие в свое время в «Группу друзей Хлебникова», которая существовала до начала 1930-х. Однако и после насильственного роспуска группы «друзья Хлебникова» не перестали быть таковыми.

Особенно отличался в этом плане Асеев, посвятивший Хлебникову восторженную главу в поэме «Маяковский начинается», твердо назвавший его «лучшим учителем» Маяковского. Эта формулировка требовала от Асеева определенной решимости. Подобное отношение к Хлебникову не совпадало с его официальной оценкой, хотя открытая враждебность к поэту появится позднее, в конце 1940-х. Хлебникова тогда объявят ответственным за весь отечественный «формализм» и совсем перестанут издавать.

На протяжении 1920-х и 1930-х годов власти относились к Хлебникову более терпимо, хотя всегда считали его непонятным и ненужным массам. Хлебникова издавали редко и, как правило, малыми тиражами, и только в 1940 году, в связи с десятилетней годовщиной со дня гибели Маяковского, ему, как бывшему соратнику, дали послабление. Хлебниковское «избранное» вышло в малой серии «Библиотеки поэта», причем достаточно большим тиражом; тогда же появился и долгожданный том — «Неизданные произведения» Хлебникова, дополняющий пятитомное «Собрание произведений» (1929—1933).

Но редкие издания и малые тиражи не являлись помехой для молодых поклонников поэта. Об этом пишет Давид Самойлов:

«Хлебникова тогда легко было достать. Можно было даже на студенческие деньги собрать знаменитый пятитомник. Нередко у букинистов можно было отыскать тонкие книжечки “Досок Судьбы”, “Ладомира”, футуристические сборники и манифесты.

Хлебникова читали усердно, внимательно и увлеченно. И стихи и прозу. Увлекательным казалось найти ритмы истории, смыслы отдельных звуков, склонения корней, первослова и их отмытые значения»[24].

Разумеется, не у всех молодых поэтов увлечение Хлебниковым вело к ученичеству у него. Но таковые имелись. Самойлов пишет о влиянии Хлебникова на свою собственную поэзию, впрочем, совсем непродолжительном, о хлебниковских приемах и интонациях у Кульчицкого и Наровчатова, у некоторых ифлийских стихотворцев.

Обсуждает Самойлов и влияние поэта на Ксению Некрасову, «совпадающую с Хлебниковым по непосредственности слова и образа, по свободе от правил стихотворства», хотя в факте прямого ученичества в данном случае сомневается[25].

Глазкова Самойлов выделяет в связи с Хлебниковым особо: «Хлебниковцем еще до войны считался у нас Глазков. Он сам от этого звания не отказывался. Где-то и в манере поведения, и во внешности он намекал на свое сходство с Хлебниковым, однако и не без иронии, ему глубоко свойственной»[26].

И действительно, именно в самом начале 1940-х в Глазкове внезапно проступает внешнее сходство с Хлебниковым, которое тут же заметили те, кто знал обоих поэтов. «Лиля Брик говорила мне о Хлебникове: “Глазков удивительно похож на него. Прямо — копия...”», — пишет в своих мемуарах Долгин[27].

Но, разумеется, не только подобное сходство отличало Глазкова от «хлебниковцев» его поколения. Каждый из них брал у Хлебникова свое. Некрасова — склонность к свободному стиху, который Глазков почти не использовал. Кульчицкий — хлебниковскую заумь, которая существенно разнилась от зауми Крученых, интересовавшей Глазкова*.

---

* В отличие от Крученых, Хлебников понимал под заумью прояснение изначальной семантики звуков, общей для разных языков. В этой связи любопытно сопоставить употребление украинского слова «зшиток» (тетрадь) Глазковым и Кульчицким. И если для Глазкова слово «зшиток» ценно своей непонятностью для русского уха, усиленной к тому же абсурдистским контекстом («Творический зшиток синусоиды небывалистов»), то Кульчицкий, напротив, старается прояснить для читателя значение этого слова, ставя с ним рядом однокоренное русское причастие: «И пусть войдут / и в семью и в плакат / слова, / как зшиток / (коль сшита кипа)...» («Самое такое»).

Но главное отличие заключалось в другом — в отношении к социальной утопии Хлебникова. Товарищи Глазкова твердо верили в возможность построения «Ладомира», причем в достаточно близкие сроки.

Эта вера, пропущенная через опыт позднего Маяковского, была очевидна в поэзии Кульчицкого, уравновешивая — в глазах «редакторов» — пристрастье молодого поэта к хлебниковским корневым сопоставлениям и хлебниковской зауми.

Та же вера подпитывала мажорную тональность стихотворений Некрасовой, сообщая ее поэзии «настоящий оптимизм мысли», «глубокий оптимизм наблюдения»[28]. Эти качества, наряду с нередкой у нее «рабочей» темой, компенсировали склонность Некрасовой к свободному стиху, считавшемуся — и тогда, и позднее — глубоко чуждым «нашей» традиции.

В стихах же Глазкова не было ни особого «оптимизма мысли», ни — тем более — «оптимизма наблюдения»:

Не я живу в великом времени,
А времена в моих строках,
И тем не менее
Я оставался в дураках.

Чего мне ждать еще? Успеха ли?
Мне не до смеха ли?
Ехали ухари
Морею-сушею.

Эхо ли?
Ухо ли?
Слышало?
Слушаю.

На небо просишься.
Страх в лице. Спрячь его.
Выдумай прозвище
Самого зрячего.

Что ж ты надеешься?
Что ж тебе хочется?
Выдумай день еще.
Ночь придет. Кончится.

Как видим, ни слух, ни зрение, ни воображение не позволяют молодому Глазкову различить вокруг себя даже робкие наметки «Ладомира» — с его атмосферой всеобщей любви, благоденствия и, главное, свободы. Зато властвует страх, если и упомянутый в хлебниковской утопии, то только как удел мира «царских замков», но ставший — вопреки предсказаниям Хлебникова — главной характеристикой новой эпохи.

А отсюда и приказ молодого поэта себе самому: «Страх в лице. Спрячь его», — которому Глазков продолжает следовать с прежним упорством. Об этом свидетельствуют стихи, которые он в то время пишет. Публиковать их, естественно, Глазков даже не пытается, однако на семинарах охотно читает.

Он выступает с чтением стихов не только на семинаре Кирсанова, но и на других литинститутских семинарах — у Асеева, у Сельвинского, куда его специально приглашают выступить. «Сельвинский сам пригласил Николая к нам, — вспоминает постоянная участница этого семинара один из таких эпизодов. — В этот день Коля читал отрывки из поэмы “Азия”, а затем еще много стихов и “краткостиший”. Это был самый долгий семинар у Ильи Сельвинского»[29].

В надиктованной Самойлову автобиографии Глазков, в свою очередь, вспоминает семинар Сельвинского, отмечая его как «самый интересный». Дело, однако, было не столько в мэтре, сколько в его учениках, и, прежде всего, тех, кого Сельвинский называл «Могучая кучка».

«Могучую кучку» составляли Слуцкий, Кульчицкий, Наровчатов и Коган, в свою очередь, перешедший в Литинститут. Входил туда и Давид Кауфман (Самойлов), учившийся в ИФЛИ, но исправно приходивший на семинары. Он подробно описал в своих воспоминаниях как эти семинары, собственно, проходили:

«Павел Коган умел бескорыстно восхититься удачными строками и с беспощадностью, горячо и красноречиво, в пыль стереть все чуждое, неприемлимое и бездарное. Кульчицкий убивал дурной стих иронической фразой. Четко, с железной логикой и всегда интересно выступал Слуцкий. Он часто разил юмором. Вообще юмора у всех хватало. Увлеченно выступал Наровчатов, умевший воспарить от предмета в высшие сферы. <...>

Илью Львовича увлекала наша горячность. Он слушал выступления с удовольствием. В мнениях самых отрицательных, в высказываниях самых резких не было ничего оскорбительного, никаких придирок по мелочам. Было страстное желание постичь суть поэзии и ее механику. Обижаться было не принято»[30].

И хотя Глазков, как свидетельствуют очевидцы, на подобных обсуждениях, как правило, помалкивал, если, конечно, сам не читал стихи, высокопрофессиональная атмосфера этих семинаров действовала стимулирующе. Расставаться не хотелось и после занятий: «После семинара мы читали друг другу стихи и уходили к неведомым пределам», — расскажет Глазков в своей автобиографии.

Собирались в пивном баре на Пушечной, друг у друга, в домах у знакомых, в том числе и у Нины Бондаревой, подруги Глазкова по Пединституту, также пострадавшей в небывалистской истории. Позднее, в письме с фронта, Наровчатов напишет Глазкову: «Увидишь Нину Бондареву — привет ей, я что-то вспомнил вдруг, как на ее квартире мы всю ночь читали с тобой стихи в обществе Кульчицкого, Бориса Слуцкого и других ребят»[31].

«А были люди сто́ящие / В Литинституте том», — будет сказано об этих молодых поэтах в «Степане Кумырском»[32]. Позднее в своей поэме «По глазковским местам» (1946) Глазков назовет их поименно:

А рядом мир литинститутский,
Где люди прыгали из окон.
И где котировались Слуцкий,
Кульчицкий, Кауфман и Коган.

Перечисляя своих товарищей, остроумно подчеркивая их внутреннюю общность с помощью звукового повтора: КОтировались — СлуцКИй — КУльчицкий — КАуфман — КОган, — Глазков выделяет самых талантливых поэтов своего поколения, каждый из которых займет почетное место в истории отечественной поэзии.

Однако и среди этих блестящих талантов Глазков попрежнему оставался на первых ролях. «Мы все были, в сущности, начинающими поэтами. Глазков в свои 22 был поэтом зрелым», — напишет впоследствии Слуцкий[33].

Это суждение имело под собою известные основания.

Талант самого Слуцкого в довоенные годы практически не раскрылся, что легко проследить по его трехтомному собранию сочинений. Ранних стихотворений буквально горстка, и ни одно из них, кроме, может быть, «Инвалидов», сильным не назовешь. Неудивительно, что будущее Слуцкого-поэта было неочевидно даже для его ближайших друзей. Характерна в этом смысле дневниковая запись Наровчатова, сделанная в 1943 году: «Слуцкий — будет или не будет он писать стихов — хороший партнер и советчик. Думается, он сможет делать хорошую прозу»[34]. И действительно, в послевоенное время Слуцкий начнет писать прозу — «Записки о войне». К стихам он вернется только в 1948 году, создав за последующее пятилетие те свои тексты, которые принесут ему впоследствии славу.

Еще позднее, уже в конце 1950-х, найдет себя Давид Самойлов. Что же касается его довоенной поэзии, то она сводилась, в сущности, к трем стихотворениям: «Охоте на мамонта», «Софье Палеолог» и «Плотникам». «Новые стихи упорно не появлялись, — напишет в этой связи Самойлов. — И я читал в компаниях и на вечерах все тех же “Плотников”, благо они нравились»[35].

Немного успел и Павел Коган. Можно назвать «Грозу» с ее знаменитой концовкой — «Я с детства не любил овал! / Я с детства угол рисовал!», уже упоминавшееся «Лирическое отступление», и до сих пор популярную «Бригантину»... «Бригантину» уже в те годы с удовольствием пели (музыку сочинил студент ИФЛИ Георгий Лепский), но серьезно

к ней мало кто относился, и, прежде всего, сам Коган. Серьезно он относился к своему «роману в стихах» «Владимир Рогов» (известному также как «Первая треть»), задуманному по образцу «Евгения Онегина». Закончить Коган успел только несколько первых глав, встреченных его товарищами достаточно холодно, — и замысел, и исполнение казались архаичными, хотя, как представляется, без оснований.

Больше других было сделано Михаилом Кульчицким, единодушно считавшимся главным талантом «Могучей кучки». «Воспринимался Кульчицкий как явление крупное и многообещающее. Прежде всего — крупное: надежды подавали многие, но уверенность в их исполнении колебалась. Он же сомнений не вызывал», — вспоминает Наровчатов[36].

Осенью 1940 года Кульчицкий начал поэму «Самое такое», о которой сообщает в письме родителям: «Позавчера ночью вдруг получилось 3 куска из большой поэмы или романа в стихах. Вещь о себе, о России, о войне. Все говорят, что это лучшая моя вещь, что “потрясающе”...»[37]

Слава Кульчицкого, как и слава Глазкова, далеко выходила за пределы семинаров, к которым они были официально приписаны. «В конце 1940-го года, когда я перешла с исторического факультета ИФЛИ в Литературный институт имени Горького, — пишет бывшая соученица обоих, — мне уже с порога стало известно, что гениев общепризнанных в институте два: Михаил Кульчицкий и Николай Глазков»[38].

Но как же складывались отношения «гениев»?

«ОН БЫЛ МОЙ САМЫЙ БЛИЗКИЙ ДРУГ ЛИТИНСТИТУТА ИЗ...»

Отношения «гениев» могут складываться, как известно, по-разному, нередко по схеме, описанной Блоком: «Там жили поэты, — и каждый встречал / Другого надменной улыбкой».

У Глазкова на этот счет тоже накопится собственный опыт, который он однажды подытожит в стихах:

По небу летают рыбы,
На солнце бывают пятна;
Поэты дружить могли бы,
Но мнительны невероятно.

Однако этот опыт придет к нему позднее, уже после войны.

В Литинституте, судя по стихам, дневниковым записям, а также по письмам военных лет, у Глазкова для подобных обобщений оснований не было.

Он приятельствовал со многими молодыми поэтами, но отношения с Кульчицким определялись словом «дружба». Эта дружба бросалась в глаза окружающим; о ней говорится в мемуарах Самойлова. Описывая свои собственные отношения с Кульчицким, подчеркивая, что будучи «единомышленниками», они вовсе не были «близкими друзьями, то есть не искали друг друга, чтобы провести свободное время или пооткровенничать на личные темы», Самойлов добавляет: «Из поэтов он много общался с Глазковым»[1].

Сам Глазков скажет о Кульчицком так:

Ловящий взглядом все вокруг,
Схвативший футуризм,
Он был мой самый близкий друг
Литинститута из[2].

Этот выбор удивления не вызывал.

Кульчицкий был не только самым талантливым, но и одним из самых образованных литинститутских поэтов. «Русскую, украинскую, многое в европейской поэзии знал, как знал Померки (район Харькова — *И. В.*) — каждое дерево, каждый кустик», — свидетельствует Слуцкий[3].

Но вдобавок к этим двум впечатляющим качествам Кульчицкий обладал еще и редкой легкостью нрава. «Он был весел и добр», — констатирует Слуцкий[4]. «Отличался хорошо развитым юмором», — замечает Самойлов[5]. «У него была совсем другая манера держать себя, чем у нас, — вспоминает Наровчатов. — Он был непосредственнее, веселее, остроумней. Павел Коган остроты ценил, но сам острить не умел, шутки его носили тяжеловесный характер. Земляк Миши — Борис Слуцкий — острил резко и порой обидно. Кульчицкий беспрерывно сыпал шутками, остротами, веселыми россказнями, но все это напоминало дружескую толкотню в студенческом коридоре во время перемены»[6].

Не случайно Кульчицкий притягивал к себе очень многих, большинство из которых признавало его абсолютное первенство. В том числе и Слуцкий, знавший Кульчицкого еще с харьковских времен. В посвященном ему стихотворении Слуцкий напишет об этом с предельной откровенностью: «Высокó он голову носил, / Высокó-высóко. / Не ходил, а словно восходил, / Словно солнышко с востока. // Рядом с ним я — как сухая палка / Рядом с теплой и живой рукой. / Все равно — не горько и не жалко. / Хорошо! Пусть он такой. // Мне казалось, дружба — это служба. / Друг мой — командирский танк. / Если он прикажет: "Делай так!" — / Я готов был делать так — послушно...»*

---

* См. также прозаические воспоминания Слуцкого о Кульчицком: «В наших отношениях *было много компонентов подлинной дружбы* (выделено мной. — *И. В.*) — взаимный интерес, готовность помочь по-крупному, готовность посмеяться по мелочам, постоянное соревнование, взаимная надежда на будущее» (О других и о себе // Вопросы литературы. 1989. № 10. С. 181—82).

Отношения Кульчицкого и Глазкова развивались по совсем другой модели: в них не было и тени неравенства. Как свидетельствуют глазковские стихи, эти отношения не исключали самых острых и откровенных споров, ибо будучи «близкими друзьями», «единомышленниками» они как раз не были. Но сама возможность подобных споров, не разрушающих, а лишь скрепляющих дружбу, была драгоценна, свидетельствуя еще об одном качестве Кульчицкого — полном отсутствии идеологического фанатизма.

Для современного читателя такое утверждение, скорее всего, звучит неожиданно. Ведь строки Кульчицкого сейчас нередко цитируют как пример характерных для того времени заблуждений, которые именно он сумел выразить наиболее четко[7]. Это обстоятельство, однако, объясняется отнюдь не особой ортодоксальностью Кульчицкого, а совсем другими причинами.

Во-первых, его талантом, позволявшем (как тогда говорили) «выдавать» чеканные, столь удобные для цитирования формулировки. А во-вторых, его гибелью на фронте. В отличие от своих вернувшихся с войны товарищей, Кульчицкий не мог пересмотреть свои довоенные взгляды и таким образом от них дистанцироваться. Не мог соответственно отобрать и отредактировать свои ранние стихи.

В этих стихах, вошедших после смерти Кульчицкого во многие поэтические антологии, изданных не раз и отдельными книжками, застыли идеи, которые сегодня не могут не смутить. Но в контексте той давней эпохи — и это хотелось бы подчеркнуть — большинство тех же самых идей звучало совсем не ортодоксально. Именно поэтому при жизни поэта было напечатано ничтожно мало и, в основном, в исковерканном цензурой виде.

Причем многое из того, что писал Кульчицкий, вызывало сомнения не только у цензоров, но и у его товарищей-поэтов.

Поэма «Самое такое» провоцировала, в частности, особые споры, о которых Кульчицкий не без гордости пишет

родителям: «Один урок марксизма-ленинизма на 4-м курсе весь был посвящен спору из-за одной строки моей, относительно коммунизма с точки зрения 1919 г. и 1941 г.»[8]. Речь идет о следующей строфе из «Самого такого», дважды повторенной в поэме: «Уже опять к границам сизым / составы / тайные / идут, / и коммунизм опять / так близок — / как в девятнадцатом году».

Эти строки могут вызвать недоумение у современного читателя, но тогдашней аудитории молодого поэта разъяснений не требовалось. Война, в неизбежности которой мало кто сомневался, должна была стать, как казалось Кульчицкому, да и не только ему одному, возвращением к подлинным идеалам революции. Однако сама эта мысль и особенно в той формулировке, в которую облек ее поэт, звучала крамольно, свидетельствуя о сомнениях в правильности того, что происходило в стране в промежутке между двумя этими датами: 1919-м и 1941-м.

Психологическую подоплеку подобного взгляда убедительно объясняет в своих мемуарах Коржавин, говоря о своей собственной приверженности культу «подлинного коммунизма с его мировой революцией и другими аксессуарами»[9]. Эту приверженность он трактует как естественную реакцию на «удушающую атмосферу» 1930-х годов, как поиски «твердой духовной почвы среди хляби», спеша тут же оговориться, что «мудростью это не было»: «Немудрым, наверно, было и мое концентрированное внимание к “1937 году” как к трагедии революции. Хотя бы потому, что до него были коллективизация и раскулачивание. Но коллективизация была преступлением перед народом во имя коммунизма, а “1937 год” — преступлением против самого коммунизма. <...> Так в сознании пытавшегося мыслить молодого человека середины сороковых коллективизация оставалась в ключе мировоззрения, а вот “тридцать седьмой” из него выпадал, все ломал, заставлял равняться на романтический “военный коммунизм” и “мягкие” двадцатые годы»[10].

Трудно сказать, как реагировал Кульчицкий на раскулачивание и коллективизацию. О его болезненной ре-

акции на «тридцать седьмой» известно из воспоминаний харьковских товарищей поэта[11]. Но, в любом случае, его строки про «коммунизм» смогли быть впервые напечатаны только после XX съезда партии и разоблачения «культа личности». Только тогда они стали расхожей цитатой*.

Но даже в то время совсем не все стихотворения Кульчицкого оказались стопроцентно «публикабельными». Многое по-прежнему требовало цензурного вмешательства: в чем-то усматривался намек на религиозность, если не самого поэта, то его героев; в чем-то — отсутствие должного уважения к классикам марксизма... Особенно сложной оказалась судьба одного из лучших стихотворений Кульчицкого, «Разговора с т. Сталиным» (1940—1941), о котором — как о значительном событии — упоминает в своем дневнике Глазков, опустив для конспирации фамилию вождя. Вплоть до начала 1990-х годов это стихотворение печаталось только в отрывках, а его хранящийся в ЦГАЛИ оригинал, принадлежал к разряду «архивных единиц Д.О. — "допуск ограничен"...»[12] Причина состояла в строках, крамольность которых едва ли требует специальных разъяснений: «А это трудно — идти, полузная, / А это трудно — любить страну. / Может быть, полководец Чапаев, / Не будь комиссара — скатился б к Махну...»

Известное свободомыслие Кульчицкого проявлялось не только в «содержании» его стихотворений, но и в их «форме», в принципиальной установке молодого поэта на стих «новаторский», на оригинальность метафоры, рифмы, ритма, звуковой игры. В контексте окончательно сло-

---

* Эти строки с явной гордостью за погибшего друга будет цитировать Слуцкий в своей врезке к публикации писем Кульчицкого в «Дружбе народов» (1968. № 10. С. 168). Их также будет цитировать, называя «пророческими», Наровчатов в воспоминаниях о Кульчицком, написанных, видимо, в середине 1970-х. (Мы входим в жизнь. С. 42). Этот факт, впрочем, больше говорит о Слуцком и Наровчатове, нежели о Кульчицком, который, возможно, давно перестал бы поднимать их на щит, доживи он до этого времени.

жившегося соцреалистического канона повышенное внимание к «формальной» стороне стиха безошибочно указывало на готовность ослушаться «старших»*.

Не случайно процесс расставания с иллюзиями, через который пройдут позднее другие поэты того же поколения, будет нередко сопровождаться интересом к игре со словом, от которой до этого они сознательно отказывались. Особенно нагляден в этом смысле пример Бориса Слуцкого, в поэзии которого отход от правоверности проявлялся, в частности, в резком стилистическом сдвиге — актуализации «игрового потенциала языка», ранее не востребованного поэтом[13].

До середины 1950-х Слуцкий понимал ученичество у любимых поэтов, главным из которых был Маяковский, прежде всего как идеологический инструктаж. Стихотворение, написанное после войны, точно формулирует позицию поэта, уже определившуюся в довоенное время:

Я был учеником у Маяковского
Не потому, что краски растирал,
А потому, что среди ржанья конского
Я человечьим голосом орал.
Не потому, что сиживал за партою,
Копируя манеры, рост и пыл,
А потому, что в сорок третьем в партию,
И в сорок первом в армию вступил.

Кульчицкий, скажем сразу, тоже «вступил в армию», хотя и не в 1941-м, а в конце 1942-го, после военного училища. Возможно, что и в партию он тоже на фронте вступил, хотя это и маловероятно — по той простой причине, что провоевать он успел всего три недели: его убьют под Сталинградом в самом начале 1943 года. Однако учениче-

* Правда, «чистый формализм» Кульчицкий позволял себе только в стихах, предназначенных для «внутреннего пользования», скажем, в дружеском послании Глазкову. См., к примеру, его двустишие: «Фугас погас и / Ни фига-с. Ась?» — из письма Глазкову от 24 августа 1941 года. Цит. по: Воспоминания о Николае Глазкове. С. 197.

ство у Маяковского Кульчицкий всегда понимал гораздо шире, и этот факт специально отмечает в своих стихах Глазков: «Схвативший взглядом все вокруг, / Схвативший футуризм...» Маяковскому, а также Хлебникову Кульчицкий был непосредственно обязан формальными особенностями своей поэзии.

Идеологическими уроками Кульчицкий, впрочем, тоже не пренебрегал, и это существенно отличало его «футуризм» от «футуризма» Глазкова. От позднего Маяковского Кульчицкий унаследовал представление о назначении поэта, а также многое другое, с чем Глазков был решительно не согласен. И своего несогласия не скрывал.

В стихотворении, озаглавленном «Пародия на Михаила Кульчицкого» (1942), Глазков обращается к поэме «Самое такое», отрывки которой были напечатаны в 1941 году в журнале «Октябрь».

Для публикации, понятно, было выбрано лишь самое бесспорное с точки зрения цензуры, но как раз самое бесспорное с точки зрения цензуры и кажется Глазкову самым уязвимым. Прежде всего, тот гипотетический выбор, перед которым Кульчицкий ставит себя в последней главе поэмы: «Но если бы кто-нибудь мне сказал: / Сожги стихи — / коммунизм начнется...», — выражая готовность сложить свой талант (а, если нужно, и жизнь) на алтарь мировой революции:

И за то,
чтоб, как в русские,
в небеса
французская девушка
смотрела б спокойно —
согласился б ни строчки
в жисть
не писать...
....
А потом взял бы
и написал —
так-о-ое...

В «Пародии на Михаила Кульчицкого» Глазков характерно переиначивает основной посыл:

Если бы кто-нибудь мне сказал:
«Водку не пей — коммунизм начнется»,
Я только бы губы свои покусал,
Я б только подумал: «Мне это зачтется».

И чтобы, как в русское небо,
Французские девушки смотрели ввысь,
Я б не́ пил, не́ пил, и не́ пил,
А потом бы не выдержал и выпил за коммунизм!

Подменяя тему поэзии темой водки (а выпито вместе, судя по «Летописи», было немало), Глазков иронизирует над готовностью Кульчицкого лишить себя во имя высокой идеи самого что ни на есть насущного. Источник такой готовности был, разумеется, хорошо понятен. Ведь строки: «Но если бы кто-нибудь мне сказал: / Сожги стихи — / коммунизм начнется...» — всего лишь доведенное до своего логического предела известное признание из «Во весь голос»: «Но я / себя / смирял, / становясь / на горло / собственной песне». Другое дело, что Кульчицкий в итоге все обращает в шутку, ибо, как было справедливо замечено, «талант он был иного типа — менее способный к насилию над собой, над стихом, над строкой»[14].

Однако главное, что вызывает скептицизм Глазкова, — это сама высокая идея — идея мировой революции: «И за то, / чтоб как в русские, / в небеса / французская девушка / смотрела б спокойно...»

Об этом Глазков спорит с Кульчицким в своей поэме «Азия», законченной зимой 1941 года, примерно тогда же, когда было закончено «Самое такое». Эти одновременно написанные поэмы связывают отношения напряженного диалога, который начинается прямо с заглавий: поэма Кульчицкого, напомним, первоначально называлась «Россия».

Сопоставляя эти поэмы, становится понятно, что в своей «Азии» Глазков пишет именно о том же, о чем писал Кульчицкий, то есть «о себе, о России, о войне».

Правда, трактует эти темы Глазков совершенно иначе.

В своих размышлениях о России, о ее исторической роли в грядущей войне Глазков опирается не на марксизм, на который опирался его товарищ, а на совершенно иную теорию, считавшуюся в советской науке «реакционной» и «буржуазной».

И если Кульчицкий объясняет силу России ее социалистическим строем, то Глазков — ее геополитическим устройством, ее «азийством», имплицитно солидаризируясь с одной из ранних концепций Хлебникова, названном в поэме «великим гением Азии»[15].

Согласно этой концепции, «русская народность только отчасти подлежит действию славянских законов», ибо «со времен монгольского ига она вошла в круг действия других законов»[16]. «Сплав славянской и татарской крови дает, — по мнению Хлебникова, — сплав достаточной твердости», определяя способность «азиатов» противостоять любой «европейской» угрозе[17]. Именно на «твердость» этого «сплава», похоже, и рассчитывает Глазков, предрекая победу в грядущей войне:

Сразится Азия со всеми
Под предводительством Москвы
И в день весенний и осенний
Войска пройдут через мосты.

Произойдет такая битва,
Когда решится ИЛИ-ИЛИ.
Потом война была убита,
И труп ее валялся в мире.

Потом народы в вечер летний,
Перемирившись меж собой,
Споют
— это БЫЛ наш последний
и решительный бой.

Конечно, цитата из «Интернационала», пусть радикально переосмысленная (речь очевидно идет не о классовом

единении, а о единении наций) плохо стыковалась с главной составляющей хлебниковской концепции — идеей «азийского» превосходства, и Глазков, разумеется, это понимал.

Подобную «несообразность» он допускает умышленно. Во-первых, Глазков знает, что впоследствии Хлебников и сам перейдет на иные позиции, рисуя в «Ладомире» картину братской дружбы народов. А во-вторых, он не видит особой беды и в том, чтобы скорректировать идею своего учителя, приспособить ее для собственных нужд.

Ведь идея «азийского» превосходства важна для молодого поэта исключительно в приложении к вполне конкретной проблеме — гарантии успеха в грядущей войне. И если слово «немцы» означало у раннего Хлебникова собирательный образ европейцев и имело постоянный негативный оттенок, то у Глазкова оно обретает такую окраску лишь в непосредственной ассоциации с фашизмом.

Характерное для раннего Хлебникова антизападничество абсолютно чуждо молодому поэту, и он хочет донести этот факт до читателя.

В своей «Азии» Глазков тонко пародирует «востокоцентризм» Хлебникова, обращаясь к одному из его стихотворений, в котором тема России и Востока переплетаются наиболее тесным и романтическим образом.

В этом стихотворении перед глазами некой «боярыни» внезапно проходит таинственное видение восточной реки, судя по определенным реалиям, Ганга:

Плывут мертвецы,
Гребут мертвецы.
И хладные взоры за белым холстом
Палят и сверкают.
И скроют могильные тени
Прекрасную соль поцелуя...

В своей поэме Глазков также приводит героев на берег Ганга, описанного, однако, в совершенно иных тонах:

Там Ганг — священная река,
А в ней не мелко.
Индус приходит на ее берега,
Как мусульманин в Мекку.

По ней покойники плывут,
По ней покойники плывут,
По ней покойники плывут,
Плывут, плывут покойники...

Живописуя эту картину, молодой поэт, безусловно, надеется, что его аудитория немедленно узнает пародируемый текст и без труда разберется, что объект его иронии отнюдь не похоронный обряд индийцев, но определенная тенденция, от которой он старается отмежеваться.

К «азийской» теме обращался, как известно, и другой почитаемый Глазковым поэт, а именно — Блок, в поэме «Скифы» (1918): «Мильоны — вас. Нас тьмы и тьмы и тьмы. / Попробуйте, сразитесь с нами! / Да, скифы — мы! Да, азиаты — мы! / С раскосыми и жадными очами!..» В «Скифах», написанных в момент обострившейся конфронтации с западными державами (в ходе брестских переговоров), Блок пересекается с Хлебниковым и в вопросе об этнических корнях россиян, и в своих прогнозах по поводу конечного исхода конфликта с Европой.

В «Скифах» к тому же обрисован национальный характер, о существе которого размышляет в своей «Азии» и молодой Глазков.

Герой его поэмы, «азиат» Яприм демонстрирует главные свойства блоковских «скифов»: нетронутость цивилизацией, физическую мощь, отсутствие страха, стихийную талантливость (Яприм не только воин, но и поэт). Однако концепцию Блока Глазков, в свою очередь, корректирует на собственный лад.

Ведь если у Блока большинство этих качеств подается как специфически «скифские» свойства, противопоставляющие их «старому миру» Европы, то в глазковской «Азии» этот момент старательно приглушен. «Скифские»

добродетели Глазков трактует, главным образом, в бурлескном ключе, целенаправленно снижая идею «азийской» исключительности. Вот как описывается в поэме поединок Яприма и тигра, призванный свидетельствовать о смелости героя:

Тигр огромный, как крокодил,
Погруженный в тростник зеленый,
Ревел, подпрыгивал и подходил,
Полосатый и разъяренный.

В правой Японим держал нож,
В левой револьвер из железа.
Револьвер совал тигру под нос,
А ножом тигра резал...

В отличие от Блока, Глазков не обходит вниманием и такое легендарное «скифское» свойство, как любовь к алкоголю. Неумеренность скифов в потреблении вина была отмечена еще Геродотом, другое дело, что в блоковской поэме этой низкой детали места не нашлось. Глазков же останавливается на ней с особым удовольствием. Ведь первое, что Яприм предлагает встреченному им страннику (им оказался никто иной как Агасфер), — это немедленно выпить:

Пойдем со мной в мою берлогу,
Она налево от реки,
Там выпьем водки очень много
И будем жечь черновики.

Тот же мотив вносит в «Азию» упоминание еще одного любимого поэта Глазкова — Есенина, знаменитого, с одной стороны, своим пристрастием к «зелью», а с другой — своей принадлежностью к литературной группе «Скифы», выпустившей в 1917 году два сборника под тем же названием.

Есенин не только активно участвовал в этих сборниках, но и в быту именовал себя «скифом». «Мы ведь скифы,

приявшие глазами Андрея Рублева Византию и писания Козьмы Индикоплова с поверием наших бабок, что земля на трех китах стоит...» — писал Есенин в письме к Ширяевцу[18]. Этим чувством подсказаны и знаменитые есенинские строки о Москве, которые Глазков цитирует в своей поэме:

А Сергей Есенин разве
Не читал во всех кабаках —
Золотая,
Дремотная
Азия
Опочила на куполах...

Слово «кабаки», в свою очередь, являлось цитатой из того же есенинского стихотворения, которое, как известно, продолжается так: «А когда ночью светит месяц, / Когда светит... черт знает как! / Я иду, головою свесясь, / Переулком в знакомый кабак. // Шум и гам в этом логове жутком, / Но всю ночь напролет, до зари, /Я читаю стихи проституткам /И с бандитами жарю спирт». Глазков явно рассчитывает, что его аудитория помнит эти строки, ибо только в их контексте становится понятна логика поэта, переходящего затем к таким обобщениям:

Я уважаю всех бродяг,
По Эсесерии бродящих,
Всегда в какой-нибудь продмаг
За четвертинкой заходящих...

Здесь, как видим, Глазков толкует уже не о «скифах» и «азийцах», а о жителях «Эсесерии», то есть, «советских», с которыми связан свой собственный миф. Его разрабатывал, в частности, Маяковский, заявивший в стихотворении «Бродвей» (1925): «У советских / собственная гордость: / на буржуев / смотрим свысока...»

Именно к этому мифу апеллирует в своей поэме Кульчицкий, предрекая победу мировой революции: «Только со-

ветская нация / будет / и только советской расы люди!..» И именно этот миф Глазков травестирует в «Азии» наиболее откровенно*. Хотя лично для него в погоне за четвертинкой не содержалось ничего порочного (скорее, напротив), такого рода жанровая картинка могла быть воспринята лишь как злобная карикатура на советский народ.

Характерно и то, что страну Советов Глазков называет в поэме «Эсесерией». А ведь это слово было в конце 1930-х совсем не в ходу, ибо звучало — по сравнению с гордым «СССР» — откровенно сниженно. А потому его охотно использовали эмигрантские писатели, причем наиболее антисоветски настроенные. Скажем, Мережковский в таких стихах: «Грубость духа, грубость материи, / Грубость жизни, любви — всего; / Грубость зверихи родной, Эсэсэрии, — / Грубость, дикость, — и в них торжество...»

Об этой конкретной перекличке Глазков, скорее всего, не знал, хотя очевидно перекликался в своей поэме с другими «закоренелыми антисоветчиками».

В частности, ряд присутствующих в «Азии» мотивов указывает на знакомство Глазкова со статьями Иванова-Разумника, главного организатора сборников «Скифы», автора предисловия к первому из них. Это предисловие было своего рода манифестом «Скифов», осознававших свое «скифство» не столько в противостоянии западной цивизизации, сколько в противостоянии «любому строю», «любому внешнему порядку»: «Разве скиф не всегда готов на мятеж?»[19]

Очевидно, что именно эта концепция «скифства» пришлась молодому Глазкову особенно по вкусу. Уже в его довоенных стихах слово «скиф» неизменно означает «бунтарь», а в 1947 году в одном из самых трагических своих

---

* Глазков спорит здесь не только с Кульчицким, но и с другими своими товарищами-поэтами, прежде всего с Павлом Коганом, выразившем ту же идею в известных строках: «Но мы еще дойдем до Ганга, / Но мы еще умрем в боях, / Чтоб от Японии до Англии / Сияла Родина моя». Глазковские герои также хотят дойти (и доходят) до Ганга, но их путешествие лишено не только высокой, но вообще какой-либо осмысленной цели и описано в подчеркнуто бурлескных тонах.

стихотворений поэт скажет, готовясь к сдаче оружия: «Мне писать надоело в ящик, / И твердить, что я гений и скиф...»

И все же «скифский» характер успел развернуться в глазковской поэзии во всю свою мощь. Важным этапом на этом пути станет поэма «Степан Кумырский» (1941—1942), герой которой недаром носит подчеркнуто «скифское» имя. Но первые подступы к этому характеру мы находим в «Азии». Ведь азиат Яприм (то есть «я-прим», «второе я» поэта) при всей своей условности — уже вполне «бунтарь». Хотя бы в силу своей «скифской» любви к алкоголю, плохо совместимой с моральным обликом «советского человека».

Любопытно, что в «скифском» манифесте Иванова-Разумника скифское пьянство не только не обходится молчанием, но упоминается в сугубо положительном контексте. В частности, известные пушкинские строки: «Мы не Скифы, не люблю / Други, пьянствовать бесчинно...», — цитируются Ивановым-Разумником не без явной досады, сопровождаемые характерным комментарием: «Как далек он [Пушкин] был душой, как далек он был всей жизнью своей от этой проповеди тихого, умеренного приятия жизни, тихого, размеренного житейского горения!»[20] И с каким нескрываемым торжеством этим строкам национального классика Разумник противопоставлял его другое признание: «Теперь не кстати воздержанье: / Как дикий Скиф хочу я пить!»[21]

Разумеется, у Иванова-Разумника в пору писания предисловия к первому сборнику «Скифов» (он вышел в свет летом 1917 года), были совсем другие оппоненты, нежели у молодого Глазкова. Главным из них был «всесветный Мещанин», противящийся грядущий революции. Однако, когда эта революция грянет, Иванов-Разумник недолго продержится в числе ее горячих сторонников. Его отношение к ней скоро изменится, и изменится, соответственно, главный адресат его гневных инвектив.

Это произойдет уже в начале 1920-х, когда резкое несоответствие между высокой идеей и ее реальным воплоще-

нием станет для Иванова-Разумника совершенно очевидным. Пока это будет физически возможно, он будет говорить об этом вслух, в частности, в статье, посвященной памяти Блока (1922): «Теперь мы знаем: не душа Блока изменилась — изменилась душа революции, — пишет Иванов-Разумник. — Ни от чего Блок не отрекся, но он задохся, когда исторический воздух, очищенный стихийным взрывом, снова отяжелел и сгустился»[22].

В той же статье он призывает не забывать, что «есть революция и революция, что есть революция, которая строит новый мир, и есть революция, которая укрепляет корни мира старого»[23].

Одной из излюбленных тем Иванова-Разумника было сопоставление социализма и христианства. В своих статьях он неоднократно напоминал о том, что, как христианство в его «церковно-исторических формах» быстро стало «анти-христовым», так и «вселенская идея социализма» может быть загублена конкретной властью[24].

То же сравнение — христианства и социализма — мы находим в глазковской «Азии»:

Новизна завалена старьем.
Эрой рабства было это время.
Ирод был царем,
И Христос родился в Вифлееме.

Безразлично, был он или не был.
Но и не родиться он не мог.
Но манил людей с земли на небо,
Потому что был пророк и бог.

А христианство развевалось,
Как будто мир стоял на нем.
Оно напоминало алость
Знамен.

И хотя из сравнения христианства с «алостью знамен» Глазков не делает никакого определенного вывода, за этой

строфою в поэме идут ряды точек, указывая на некий опущенный текст. И эти точки как бы приглашают читателя, понимающего, с кем здесь поэт ведет перекличку, сделать дальнейшие выводы самому.

Разумеется, не только эти статьи Иванова-Разумника были в то время практически недоступны, но и само его имя находилось под строгим запретом. Первый раз Иванов-Разумник был арестован большевиками в 1919 году, а начиная с 1933 года его жизнь была уже сплошной чередою тюрем и ссылок.

Малодоступны были и сборники «Скифы», изъятые из публичных библиотек и запертые в спецхран. Однако сборники эти, скорее всего, имелись у Г. А. Глинки, чей учитель Валерий Брюсов принимал участие в первом из них. У Глинки могли оказаться и статьи Иванова-Разумника, небезынтересные для любого профессионального литератора, а тем более для столь оппозиционно настроенного.

Но главное, что именно в 1940 году у Глинки появился серьезный повод вспомнить об Иванове-Разумнике, которого все считали погибшим. В июне 1939 года писатель был внезапно выпущен из тюрьмы и в самом начале 1940-го появился в Москве, приглашенный (по ходатайству Бонч-Бруевича) на временную работу в Литературном музее. Иванов-Разумник был нанят разбирать только что приобретенный литературный архив, принадлежавший его давнему другу М. М. Пришвину, с которым, в свою очередь, дружил и Глинка.

От Пришвина Глинка мог услышать об освобождении Иванова-Разумника, и, возможно, эта весть показалась ему слишком значительной, чтобы он утаил ее от молодого Глазкова. В ходе такого разговора неизбежно должны были всплыть литературные сюжеты, подобраны и выданы соответствующие книги.

Именно Глинка мог указать Глазкову и на другую важную и труднодоступную работу по «скифской» теме — статью Замятина «Скифы ли?» (1918). Эта статья представляла собой превосходный комментарий к несколько расплывча-

тому манифесту Иванова-Разумника, проясняя и заостряя наиболее важные его моменты. В ней также содержалось пророчество о судьбе самого Иванова-Разумника, сбывшееся с удивительной точностью: «<...> Удел подлинного скифа — тернии побеждённых; его исповедание — еретичество; судьба его — судьба Агасфера; работа его не для ближнего, но для дальнего. А эта работа во все времена, по законам всех монархий и республик, включительно до советской, оплачивалась только казенной квартирой в тюрьме»[25].

С этой замятинской статьей молодой Глазков был, видимо, знаком. Ведь, скорее всего, именно оттуда попал в его «Азию» столь экзотический по тем временам персонаж — Агасфер, с которым молодой поэт идентифицирует себя не менее охотно, чем с «азиатом» Япримом:

А я иду куда неведомо,
Не возвращаясь никогда.
Как говорится меж поэтами,
Иду неведомо куда.

Однако сравнивая судьбу «подлинного скифа» с судьбой Агасфера, Замятин имел в виду не только его «вечное» изгойство. Прежде всего, он имел в виду принципиальную недостижимость того революционного идеала, который «скиф» столь настойчиво ищет: «Вечное достигание — и никогда достижение. Вечное Агасферово странствование»[26]. О том же пишет и молодой Глазков:

Я вижу в новой эре
Заманчивые дали,
Березовые ели,
Какие не бывали.

Поэтоград.
Победоград.
Проэтоград.
Хороший город.

Достижимость «новой эры» вызывает у поэта явные сомнения («Березовые ели, / Какие не бывали...» — звучит красноречиво!), а потому утопический Поэтоград Глазков трансформирует в «Победоград», по его мнению вполне осуществимый, а затем — в еще более реальный «Проэтоград». А отсюда и проект «земшарного» счастья, который Глазков предлагает в поэме:

Хочу, чтоб людям повезло.
Чтоб гиря горя мало весила.
Чтоб стукнуть лодкой о весло —
И людям стало сразу весело.

Чтоб было самое оно
Людей всемирных ради
И чтоб всехлучшее вино
Лилось в Поэтограде.

«Самое оно» прямо отсылает нас к «самому такому» Кульчицкого, причем, естественно, с полемической целью. Ведь если «самое такое» Кульчицкого предполагает торжество мировой революции («Чтоб, как в русские, / в небеса / французская девушка / смотрела б спокойно...»), то «самое оно» Глазкова подобный вариант скорее исключает. Превращение планеты в сплошную «Эсесерию» едва ли кажется поэту особенно заманчивым.

Такой вывод с достаточной определенностью следует из «Азии», но еще определеннее из другого глазковского текста, написанного одновременно с этой поэмой, и, возможно, когда-то в нее входившего:

Мы увидим алмазы небес,
Бриллианты высот,
Но сегодня силен бес,
Людьми, что вениками, трясет...

В этой строфе читатель не может не узнать слегка измененной цитаты из «Дяди Вани»: «...Мы отдохнем! Мы ус-

лышим ангелов, мы увидим все небо в алмазах, мы увидим, как все зло земное, все наши страдания потонут в милосердии, которое наполнит собою весь мир, и наша жизнь станет тихою, нежною, сладкою, как ласка...»

У Чехова, как известно, этот монолог произносит Соня в самом финале пьесы, обещая себе и дяде Ване награду за гробом; у Глазкова же эта цитата выглядит злой пародией на официальные посулы всеобщего рая на земле*. Эти посулы поэт тут же сталкивает с тем, чем они обернулись в реальности: «Но сегодня силен бес, / Людьми, что вениками, трясет».

Понятно, что описывать жизнь страны Советов в подобного рода терминах было в те годы решительно не принято, но Глазков продолжает еще более твердо:

Не только сегодня, но и вчера
Почти что все было бездарно отстало;
Хоть новую эру страна начала,
Но новая эра еще не настала.

Этот свой тезис поэт расшифровывает в последующих строфах, начиная — в соответствии с хронологией событий — с коллективизации и голода на Украине:

На складах картофель сгнивал и зерно,
Пречерствый сухарь голодающий грыз,
И не было хлеба, картофеля, но
Я все равно любил коммунизм.

На собраньях старательно переливали из
Пустого в пустое. Вопросы ставились
На повестку дня. Комсомольцы старились,
А я все равно любил коммунизм.

---

* Глазков, возможно, знал, что ту же чеховскую цитату, но только без всякой иронии, использовал в стихотворении 1917 года «Скиф» Николай Клюев, поначалу восторженно принявший революцию: «Из подвалов, из темных углов, / От машин и печей огнеглазых / Мы восстали могучей громов, / Чтоб увидеть все небо в алмазах...»

В искусстве безвкусью платили дань,
Повылезло много бездарных подлиз,
Меня не печатали. Печатали дрянь.
Но я все равно любил коммунизм.

На фоне всего перечисленного идущая рефреном строка: «Но я все равно любил коммунизм», — звучит горькой иронией, адресованной не столько себе самому, сколько товарищам-поэтам. В первую очередь, Кульчицкому. Ведь и лексически, и интонационно эта строка перекликается со строкой, также идущей в поэме Кульчицкого рефреном: «Но я продолжал любить Россию...», «Но я все равно любил Россию...»

Да и тема «коммунизма» снова возращает нас к «Самому такому». И если Кульчицкий выражает уверенность, что «коммунизм опять так близок, / как в девятнадцатом году», то Глазков настойчиво подчеркивает его отдаленность, а вернее сказать, несбыточность:

...Коммунизм, по-моему, — Поэтоград,
Где все люди богатыри.

Там откровенность необыкновенная —
Взаимопонимания основа.
На уровне такого Откровения,
Которое осмысливает слово.

Простое слово фактов и имен,
Не подчиненных логике грошей.
В такой стране у времени времен
Ни заключенных нет, ни сторожей.

Как видим, уже в 1941 году Глазков ставил перед собой и своим товарищем вопросы, которые только по прошествии полувека станут в России предметом публичных обсуждений.

Эти вопросы обсуждаются, в частности, в статье сверстника обоих поэтов, В. Кардина, озаглавленной «И ком-

мунизм опять так близок как в девятнадцатом году». Саркастически комментируя эти строки Кульчицкого, Кардин пишет: «..."Так близок", независимо от Кронштадтского мятежа, подавленного с помощью делегатов X съезда Российской компартии, от Тамбовского восстания, коллективизации, голода на родной Харьковщине... Разрозненные события неумолимо делались известными молодому стихотворцу, не побуждая его пусть не к отказу от священного двустрочия, но малейшему сомнению в его абсолютности. Идея перекрывала не отвечавшие ей факты. Вера выше действительности, она будто преобразует ее»[27].

Именно об этом — о соотношении «идеи» и «фактов», «веры» и «действительности» размышляет Глазков в своих довоенных стихах, которые, без сомнения, были известны Кульчицкому. Возможно, что эти стихи, а также связанные с ними разговоры, и запустили тот процесс отрезвления, который — вопреки убежденности автора статьи в обратном — уже шел в поэзии Кульчицкого.

Об этом свидетельствует последнее дошедшее до нас стихотворение поэта, которое начинается с залпа язвительных самохарактеристик и риторических вопросов: «Мечтатель, фантазер, лентяй, завистник! / Что? Пули в каску безопасней капель?/ И всадники проносятся от свиста / вертящихся пропеллерами сабель? / Я раньше думал: лейтенант / звучит: "налейте нам!" / и, зная топографию, / он топает по гравию. / Война ж совсем не фейерверк, / А просто — трудная работа, / Когда — черна от пота — вверх / Спешит по пахоте пехота. / Марш! И глина в чавкающем топоте / До мозга костей промерзших ног / Наворачивается на чоботы / Весом хлеба в месячный паек...»

Датированное 26 декабря 1942 года, это стихотворение было написано накануне отправки на фронт и в тот же день продиктовано Л. Ю. Брик, к которой Кульчицкий забежал проститься. Через несколько дней Л. Ю. Брик переслала эти стихи Глазкову, сопроводив письмом: «<...> 26-го Миша уехал на фронт. Адрес его пока не известен. Я дала ему Ваш. Обещал написать и Вам, и мне.

Ваши стихи ему очень, очень, очень нравятся. А вот его последние <...>»[28]

Глазков, таким образом, оказался одним из первых читателей этого стихотворения и, видимо, первым его критиком. «Стихотворение Мишки Кульчицкого мне понравилось, — отвечает Глазков на письмо Л. Ю. Брик. — Во-первых, тем, что Кульчицкий остался Кульчицким. Во-вторых, тем, что он уже не стал им»[29]. С особым одобрением Глазков отмечает в этой связи «расставание с романтизмом», которым его товарищ был склонен объяснять свой исторический оптимизм («А я не реалист. / А я — романтик. / Мой стих не зеркало — / Но телескоп»). А напоследок Глазков добавляет: «То, что война трудная работа, для меня не новость, но в этом стихотворении это выглядит неплохо».

Сказать все это самому Кульчицкому Глазков уже не сможет. Меньше, чем через месяц его товарищ будет убит под Сталинградом. Когда до Глазкова дойдет эта весть, он напишет одно из самых пронзительных своих стихотворений — «Памяти Миши Кульчицкого»:

В мир иной отворились двери те,
Где кончается слово «вперед»...
Умер Кульчицкий, а мне не верится:
По-моему пляшет он и поет.

Умер Кульчицкий, мечтавший в столетьях
Остаться навеки и жить века.
Умер Кульчицкий, а в энциклопедиях
Нету такого на букву «К».

А он писал стихи о России,
С которой рифмуется неба синь;
Его по достоинству оценили
Лишь женщины, временно жившие с ним.

А он отличался безумной жаждой
К жизни, к стихам, любил и вино,

И женщин, любимую каждую,
Называл для чего-то своей женой.

Приехал в Москву прямо с юга жаркого,
А детство провел в украинских краях,
И мама писала ему из Харькова:
— Не пей с Глазковым коньяк!

А он до того как понюхать пороху,
Предвидел, предчувствовал грохоты битв,
Стихами сминал немецкую проволоку,
Колючую как готический шрифт...[30]

Последние строчки — про «немецкую проволоку, колючую как готический шрифт», — тоже прямая цитата из «Самого такого». Однако на этот раз Глазков приводит ее не с полемической, а совершенно с другою целью — воздать должное своему погибшему другу. Споры с Кульчицким закончились навсегда.

«В ПЕРЕДЕЛКИНЕ У ПАСТЕРНАКА» И ДРУГИЕ ЗНАКОМСТВА

Дружба с Кульчицким была для Глазкова главным событием, связанным с Литинститутом. Не случайно в составленный многими десятилетиями позднее сборник «Воспоминания о Литинституте» (1983) Глазков даст мемуарную заметку о своем погибшем товарище. Из руководителей семинаров в этой заметке упоминается только Кирсанов, но не как наставник, а как автор стихотворения «Буква М», которое Глазкову и Кульчицкому тогда очень нравилось. Но, конечно, ни Кирсанов, ни Асеев и ни Сельвинский, ранним стихам которых они охотно отдавали должное, не вставали в один ряд с теми, кого они считали своими настоящими учителями — с Маяковским и Хлебниковым.

Из живущих поэтов в этот ряд вставал лишь один Пастернак.

Время от времени Глазков и Кульчицкий видели Пастернака на поэтических вечерах, однако подойти и представиться не решались. Причину такой робости остроумно объясняет Кульчицкий в одном из писем к родителям: «С Пастернаком я не посмел знакомиться, как не посмел бы отломать шматочек от Большой Медведицы»[1].

«Отломать шматочек от Большой Медведицы» молодые поэты «посмели» только поздней весной 1941 года. 31 мая Глазков и Кульчицкий отправляются в Переделкино, к Пастернаку на дачу. Отправляются вместе: поехать по одиночке никто из них не решился.

Об этой поездке Кульчицкий также сообщает родителям, однако его рассказ, обычно насыщенный множеством деталей, на этот раз умещается в одно предложение: «Были с Глазковым в Переделкино на даче у Пастернака и читали ему стихи о разных вещах, и был спор»[2].

Глазков, в свою очередь, запишет в дневнике о визите к Пастернаку, запишет как всегда лаконично. Однако вопреки обыкновению, он расскажет о том же событии

в стихах, написанных, судя по стоящей под ними дате — «31 мая 1941 г.», сразу по возвращении в город. Стихотворение так и названо — «В Переделкине у Пастернака»:

Он стал хвалить Шекспира и Толстого,
Как песнопевцев самого простого,
Самого в литературе дельного,
Что не забудется в теченье лет.
В жизни, — он говорил, — лишь одни понедельники,
А воскресений почти что нет.
Никого не надо эпатировать,
Пишите так, как будто для себя,
И не важно, будут аплодировать
Или от негодованья завопят.
Впрочем, лучше вовсе не писать,
А заниматься более достойными вещами,
А поэзия — не детский сад.
Посему и не хожу на совещанья.

Глазков, как видим, тщательнейшим образом воспроизводит монолог Пастернака, полностью воздерживаясь от каких-либо собственных комментариев. Однако, читая глазковское стихотворение, нетрудно догадаться, о чем молодые поэты могли, собственно, «спорить» со своим кумиром.

Наметившийся именно в это время поворот Пастернака к «неслыханной простоте» и в переводах, и в собственных стихах, и естественно определивший направление разговора («Он стал хвалить Шекспира и Толстого / Как песнопевцев самого простого, / Самого в литературе дельного...») вряд ли нашел отклик в душах двух молодых футуристов.

Сомнительно также и то, что Глазков и Кульчицкий были способны серьезно отнестись к рекомендации Пастернака «никого не эпатировать»... Хотя его следующий совет: «Пишите так, как будто для себя, / И не важно, будут аплодировать / Или от негодованья завопят», — должен

был прозвучать ободряюще для молодых поэтов, не желавших подлаживаться под казенные требования.

Но главное, что Пастернак — и в этом заключалась для Глазкова и Кульчицкого наибольшая неожиданность — отнесся к их поэзии без всякого энтузиазма. Конечно, он вряд ли сказал им об этом прямо (деликатность Пастернака в обращении с приходившими к нему стихотворцами хорошо известна), но ошибиться было невозможно. И, действительно, как еще они могли истолковать заключительное пожелание: «Впрочем, лучше вовсе не писать, / А заниматься более достойными вещами».

Ни Глазков, ни Кульчицкий, естественно, не знали, что на иное отношение они в то время и не могли рассчитывать. Ведь даже к своей собственной ранней поэзии Пастернак относился уже резко критически. «Я не люблю своего стиля до 1940 года <...>, — сказано в «Людях и положениях». — Мне чужд общий тогда распад форм, оскудение мысли, засоренный и неровный слог»[3].

Конечно, этот очерк был написан гораздо позднее, в середине 1950-х, но весной 1941-го Пастернак уже стоял на тех же позициях. Ведь именно весной 1941 года, после долгого перерыва, был создан поэтический цикл (известный под названием «Переделкино»), который нес в себе черты совсем новой для Пастернака манеры. И как раз этими стихами он был склонен в то время гордиться. Только они, по его мнению, представляли собой «несколько здоровых страниц, написанных по-настоящему»[4].

Если бы молодые поэты знали стихи из этого цикла (напечатаны к тому времени было только два, и отнюдь не самые характерные), им, безусловно, стало бы легче. Ведь можно с уверенностью предположить, что эти стихи, включая знаменитое «На ранних поездах» («Превозмогая обожанье, / Я наблюдал, боготворя, / Здесь были бабы, слобожане, / Учащиеся, слесаря...»), понравились бы им гораздо меньше тех, которые входили в «Сестру мою жизнь» или «Второе рожденье» и которые они знали наизусть. И тогда они были бы в какой-то степени квиты.

Но Пастернак, очевидно, был не склонен читать ничего своего.

А потому Глазков и Кульчицкий, избалованные похвалами своих товарищей и наставников по Литинституту, ушли от Пастернака обескураженные. Плохо скрытое огорчение очевидно в письме Кульчицкого родным, столь необычно скупом на детали.

Огорчен был, естественно, и Глазков, хотя понимание «исторической важности» этой встречи очевидно превалировало над остальными эмоциями. Об этом свидетельствует сам факт написания стихотворения «В Переделкине у Пастернака», а также способ его датировки, для Глазкова весьма необычный. Чуть ли не единственный раз в своей поэтической практике он проставляет не только год, но число и месяц, подчеркивая значимость этой даты, совпадающей с датой визита. Да и жанр стихотворения — нехарактерный для Глазкова жанр «чужого монолога» — мог быть обусловлен лишь особым пиететом по отношению к Пастернаку, желанием как можно точнее передать его слова и интонацию.

Той же весной 1941 года Глазков делает попытку познакомиться еще с одним крупнейшим поэтом — Мариной Цветаевой, недавно вернувшейся из эмиграции и появившейся в Москве. Несмотря на остракизм, которому предавались в советской печати писатели-эмигранты, Глазков, безусловно, хорошо предсталял себе поэтический калибр Цветаевой. Он, как мы помним, читал цветаевские «Версты», но из написанного позднее, скорее всего, ничего не видел и естественно мечтал просветиться.

«Версты» были весьма популярны и среди глазковских товарищей — Кульчицкого, Слуцкого, Кауфмана (Самойлова), и им тоже хотелось с Цветаевой встретиться. Видимо, благодаря ходатайству Асеева и Кирсанова, часто общавшихся в это время с Цветаевой, было решено устроить ее встречу с молодыми поэтами. Начальство Литинститута дало согласие, но список присутствующих, как всегда, утверждался сверху. В него вошли все товарищи Глазкова, но сам он туда не попал. Впрочем, повода для огорчения

у него, как показало дальнейшее, не было: студенты собрались, но Цветаева почему-то не пришла[5].

А потому Глазков решает действовать самостоятельно — через близкого знакомого Цветаевой, поэта и критика Ярополка Семенова. Как свидетельствует «Летопись», Глазков встречается с Семеновым в начале мая 1941 года, причем на этот раз указан и повод для встречи: стихи Цветаевой. И хотя многие ее вещи, безусловно, имелись у Асеева и Кирсанова, распространять их среди студентов они совсем не стремились.

Несмотря на то, что Цветаева вернулась и даже изредка публиковала стихи (в основном, переводы), это было попрежнему небезопасно. На этот шаг решались немногие, и Ярополк Семенов был одним из таких смельчаков. Как впоследствии стало известно, он устраивал домашние чтения цветаевских стихов, разумеется, в кругу избранных знакомых[6].

Нельзя исключить, что Глазков был на одном из подобных чтений, и не только услышал написанное в эмиграции — например, «Крысолова» или другие поэмы, но и увидел их автора. Но даже если он встречался с одним Ярополком Семеновым, то цветаевские тексты он скорее всего от него получил*.

Примерно тогда же, весной 1941 года, Глазков знакомится и с другим весьма интересовавшим его поэтом — А. Е. Крученых.

И хотя пик глазковского увлечения Крученых был уже позади, встретиться с ближайшим соратником Хлебникова и Маяковского, очевидно, казалось заманчивым. В этом Глазков решительно расходился со своими товарищами-поэтами, никакого интереса к Крученых не проявлявшими, и даже, по позднейшим воспоминаниям Слуцкого, точно не знавшими, жив он еще или умер[7].

---

* О Ярополке Семенове — в связи с цветаевскими стихами — пишет также Давид Самойлов, рассказывая, правда, о более поздних, уже послевоенных годах. Он же упоминает о ходивших тогда слухах, что именно за распространение поэзии Цветаевой Семенова вскоре посадили. (Перебирая наши даты. С. 103).

Глазков, безусловно, знал, что Крученых жив, но живет достаточно трудно, добывая пропитание торговлей книгами, собиранием материалов для архивов и музеев, комплектованием личных библиотек преуспевавших советских писателей.

Причина такого положения Крученых (а с конца 1920-х он практически не печатался) крылась не только в неумении, но, прежде всего, в нежелании приспособиться к новой действительности. Не случайно позиция Крученых вызывала уважение даже у тех литераторов, которые пошли по другому пути, например, у Асеева. Об этом свидетельствует рукопись поэмы «Маяковский начинается». В одном из оставшихся в черновиках фрагментов, Асеев пишет, обращаясь и к писательской братии, и к себе самому: «Вы все с каждым годом становитесь глаже: / Работать, мол, легче и жить веселей; / Крученых же лишней рубашки не нажил / На прочности вкусов своих и целе́й»[8].

Подобную «прочность» молодой Глазков был способен оценить как никто.

Был он способен оценить и то, что отлученный от печатного станка Крученых продолжает писать, собирая написанное в самодельные альбомы и книжки. Эти альбомы и книжки Глазков мог видеть, в частности, у того же Асеева, с которым Крученых в ту пору тесно общался. И хотя Глазкова интересовали главным образом дореволюционные опыты поэта, в том числе и в области книгоиздания, сам факт подобного рода самиздатной активности должен был выглядеть поучительно.

Крученых был интересен Глазкову и как редкий знаток хлебниковского творчества, выпускавший стеклографическую серию «Неизданный Хлебников» (1928—1933), помогавший Тынянову и Степанову в издании пятитомного «Собрания произведений» поэта.

Глазковская «Летопись» свидетельствует, что он встречается с Крученых в начале мая 1941 года. Старший поэт был, видимо, наслышан о Глазкове, так как находит время (несмотря на свою занятость вернувшейся Цветаевой) на-

нести ему визит[9]. В дневнике не сообщается никаких подробностей этой встречи, но, судя по характеру глазковских упоминаний о Крученых в письмах общим знакомым, логично предположить, что они друг другу понравились.

А это было уже немало, если учесть, что Крученых в ту пору мало интересовался новой литературой, оставаясь равнодушным даже к поэтам такого калибра, как обэриут Александр Введенский*.

В следущий раз Глазков и Крученых увидятся уже в середине войны, а примерно с 1944 года их знакомство перейдет в регулярное общение. По свидетельству Лидии Либединской, хорошо знавшей обоих, Крученых выделял молодого Глазкова особо, видя в нем своего прямого преемника, а также «преемника тех, с кем входил в литературу и чьим заветам остался верен до конца своих дней — Хлебникова, Маяковского, Бурлюка»[10].

И хотя не секрет, что Крученых любил находить «футуризм» даже в стихах далеких от футуризма поэтов, озадачивая тем самым и самих поэтов, и всех окружающих, в случае Глазкова подобной натяжки не требовалось. И Крученых, видимо, это ценил. Не случайно молодому поэту будет доверена особая честь — написать экспромт в специальный альбом, посвященный 60-летию Крученых, где глазковский автограф будет красоваться рядом с автографами Пастернака, Шкловского, Асеева... В этот альбом Глазков напишет:

Люблю людей неприрученных,
Весьма похожих на Крученых.

---

* См. воспоминания Н. И. Харджиева о том, как он привел Введенского к Крученых: «Крученых знал, что есть такие обериуты, но вел себя очень важно, что ему было несвойственно. Но странно, что такой наглец и орел-мужчина, как Введенский, вел себя, как школьник. Я был потрясен, не мог понять, что с ним случилось. Введенский прочел, не помню какое, но очень хорошее свое стихотворение. А потом Крученых прочел великолепное стихотворение девочки пяти или семи лет и сказал: “А ведь это лучше, чем ваши стихи”. И вообще он был малоконтактен» (*Н. И. Харджиев.* Статьи об авангарде в двух томах. Т. 1. С. 380).

И посвятить желаю стих им.
В день юбилея — крученыхнем![11]

В тот же альбом Крученых поместит и собственный экспромт, обращенный к младшему поэту:

Средь затейных голосков
Мчится спринтером Глазков[12].

С Крученых Глазков, скорее всего, познакомился через посредство Асеева. Но, возможно, он «вышел» на него через других своих знакомых, близко знавших Крученых. Этими знакомыми были Лиля Юрьевна и Осип Максимович Брик, с которыми в то время Глазков общался особенно интенсивно.

В автобиографии Маяковского «Я сам» о Бриках, как известно, написано так: «Радостнейшая дата. Июль 15 года. Знакомлюсь с Л. Ю. и О. М. Бриками». Примерно то же самое, как мы увидим позже, имел все основания сказать и молодой Глазков, вспоминая декабрь 1940 года, когда он впервые переступил порог дома Бриков.

О. М. Брик руководил семинаром в Литинституте — на заочном отделении. Глазков же учился на дневном, так что в институте они никак не пересекались. Но молодой поэт должен был слышать о Брике от своих товарищей, в первую очередь от Слуцкого. Брик вел литературный кружок в Московском Юридическом институте (МЮИ), в котором, параллельно с Литературным, учился Слуцкий.

Начиная с осени 1938 года, то есть с момента своего поступления в МЮИ, Слуцкий исправно посещал этот кружок, состоявший, по его позднейшим воспоминаниям, из людей исключительно бесталанных. Ходил он туда только ради Брика, хотя тот вел занятия настолько невыразительно, что ничего из услышанного в памяти Слуцкого не отложилось. Но это не охлаждало энтузиазма молодого поэта: прошлое Брика создавало вокруг него немеркнущий ореол. Вспоминая начало их знакомства, Слуцкий писал:

«Тогда я уже хорошо знал, кто такой Брик!

Его статьи я прочел много позже. Его “Болотников” мне не нравился. И тем не менее, я хорошо понимал, кто такой Брик.

В стене литературы книги — кирпичи. Но стена не встанет без цемента, скрепляющего кирпичи, и без архитектора, придумавшего стену.

Брик был цементом и был архитектором. Я это хорошо знал. И все, знавшие Брика (точнее, все, кто поумнее), знали, что он цемент и архитектор»[13].

Глазков, разумеется, был из тех, кто «поумнее» и не мог не согласиться, что Брик — «цемент и архитектор», с одним уточнением, однако: «цемент и архитектор» ЛЕФа. Это уточнение в глазах молодого Глазкова существенно меняло дело: по сравнению с ранним, дореволюционным периодом футуризма ЛЕФ интересовал его мало.

Но Глазков знал про Брика и другое. В частности, то, что именно Брик издал за свой собственный счет «Облако в штанах» (1915), которое никто не хотел тогда издавать. И не только «Облако», но и «Флейту-позвоночник» (1916), но и альманах футуристов «Взял» (1915), в который вошли стихи Маяковского, Хлебникова, Пастернака, Асеева. Знал он также, что первой статьей самого Брика была восторженная рецензия на «Облако в штанах».

Однако ни Слуцкий, ни Глазков, ни другие молодые поэты скорее всего не знали о Брике того, что сейчас общеизвестно и что по этой причине нельзя обойти молчанием. Речь идет о связи Брика с органами, о его работе юрисконсультом в ЧК, давшей основание для ходившей тогда эпиграммы: «Вы думаете, что Ося Брик — / исследователь русского языка? / А на самом деле он шпик / и следователь ВЧК»[14]. Общеизвестен и другой знаменательный факт — дружба Брика с начальником отдела ГПУ, а потом и НКВД, Яковом Аграновым.

К началу 1940-х, однако, связи Брика с органами были делом прошлым. Служба в ЧК закончилась в 1924 году, а дружба с Аграновым в 1938-м, когда тот был арестован и вскоре расстрелян. Не удивительно, что эти истории давно перестали муссироваться в литературных

кругах, и о них помнили лишь писатели старшего поколения*.

Но если бы даже молодые поэты что-то и слышали о связях Брика с ЧК, эта информация вряд ли повлияла бы на их к нему отношение.

Большинство из них было склонно относиться к ЧК с уважением. Учреждение это воспевал Маяковский, и молодые поэты прекрасно помнили такие, скажем, строки: «Лапа / класса / лежит на хищнике — / Лубянская / лапа / Чека», — или такие: «Юноше, / обдумывающему / житье, решающему — / сделать бы жизнь с кого, / скажу, / не задумываясь — / “Делай ее / с товарища / Дзержинского!”»

Глазков, в отличие от своих товарищей-поэтов, никогда не был склонен романтизировать ЧК. Но и он, скорее всего, не придал бы особого значения этим фактам биографии Брика, как уже давно не актуальным. Тем более, что эти факты никак не отменяли главной заслуги Брика в глазах Глазкова — поддержки футуризма в лице молодого Маяковского. И, в сущности, не ставили под сомнение того, чем Брик был славен среди своих современников, — его ума и образованности, в которых Глазков будет иметь возможность убедиться лично.

С явным намерением познакомиться с Бриком поближе Глазков приходит пару раз на его семинары, но, судя по записи в «Летописи», уходит разочарованным.

В этом, впрочем, не было ничего удивительного. Брик мог быть интересен в общении исключительно неофициальном, о чем откровенно пишет Слуцкий. Те разговоры,

---

* Об этом свидетельствует рассказ драматурга Александра Гладкова, много общавшегося в эвакуации с Пастернаком и записавшего их беседы. В частности, мемуарист вспоминает о том, как его озадачило пастернаковское замечание, что «квартира Бриков была, в сущности, отделением московской милиции», и он должен был обратиться за разъяснениями к Г. О. Винокуру: «Г. О. усмехается, молчит, но потом с оговорками, что это только его личное мнение и прочее, начинает рассказывать о дружбе Бриков со знаменитым Яном Аграновым, крупным чекистом, занимавшимся по своей линии литературными делами» (*Александр Гладков.* Встречи с Пастернаком. Paris: YMCA-Press, 1973. С. 57).

которые он запомнил и которые воспроизводит в своих мемуарах, были сделаны, без сомнения, у Бриков дома, куда Слуцкий стал вхож с зимы 1940-го.

Для своего времени эти разговоры были крайне смелыми, свидетельствуя о том, что Осип Максимович смотрел на происходящее без всяких иллюзий. Вот, в изложении Слуцкого, одна из рассказанных Бриком историй: «О. М. рассказывал, что Булгаков читал во МХАТе пьсу "Заговор". В первом действии заговорщики сговаривались. Во втором они убивали Сталина. В третьем рабочие московских заводов отбивали у них Кремль. В четвертом действии был апофеоз. Труппа молчала, бледная. Секретарь парткома позвонил, Булгакова забрали — здесь же, в театре, — но скоро выпустили»[15].

Комментируя эту историю, Слуцкий пишет: «Это был один из очень редких разговоров на политические темы с человеком другого поколения», — а затем продолжает — Как себя чувствовали эти поколения тогда, в 37-м, 38-м, 39-м? О чем думали, чего боялись? С нами об этом разговоров не велось»[16].

Честно признаться, эти вопросы выглядят странно. Разговоров, может быть, и не велось, но и без слов должно было быть понятно, что боялись, естественно, ареста; думали, естественно, о том, не сгущаются ли тучи над головой...

А у Брика были все основания для подобных размышлений. В конце 1930-х его дела обстояли отнюдь не блестяще: статьи его печатали главным образом в провинциальных газетах, а заказы на киносценарии и либретто — то, чем Брик зарабатывал раньше, — практически прекратились.

Видимо, именно страх помешал Брику сделать главное из того, чего ждали от него окружающие и чего, собственно, ждал от себя и он сам — написать воспоминания о Маяковском.

По свидетельству Л. Ю. Брик, как раз в 1940 году Осип Максимович решил вплотную приступить к этим воспоминаниям и даже сочинил несколько абзацев[17]. Было при-

думано и название, о чем свидетельствует запись, оставшаяся в архиве Брика: «Для меня Маяковский не человек, а событие. Моя книга о нем будет называться: “Владимир Маяковский. Рассказ очевидца”»[18].

В изложении Лили Юрьевны замысел этой книги был весьма амбициозен — дать «сложный ответ» на «сложный вопрос»: почему застрелился Маяковский?[19] Одна из сохранившихся в архиве Брика записей, видимо, имеет отношение к этому замыслу: «Люди не кончают самоубийством по двум причинам: или потому, что они сильней раздирающих их противоречий, или потому что у них никогда никаких противоречий нет и не бывало.

Первые — герои, жалеют самоубийц. Вторые — тупицы, их осуждают»[20].

Если следовать этой классификации, то Брик, без сомнения, причислял себя к «героям», но геройства такого рода оказалось недостаточно, чтобы воплотить свою «жалость» к самоубийце в слова и написать о противоречиях, раздиравших Маяковского. Правдиво рассказать об этих противоречиях (а делать это по-другому не имело смысла) Брик, очевидно, так и не решился.

Разумеется, речь шла о книге, которая была бы написана заведомо «в стол», но держать подобную книгу «в столе» было тоже рискованно.

Не случайно воспоминания Л. Ю. Брик, позднейшие варианты которых создавались в гораздо менее опасную пору, были также написаны с оглядкой на цензуру. Последнему варианту своих воспоминаний, окончательно оформленному в 1977 году, Л. Ю. Брик предпослала эпиграф из Станислава Ежи Леца: «Чувство самосохранения иногда толкает на самоубийство»[21]. Речь, похоже, идет не только о судьбе Маяковского, но и о собственной участи: убийстве себя-свидетеля, себя-мемуариста.

В 1940 году Брики жили уже не в Гендриковом (там теперь был музей Маяковского), а на Арбате, в Спасопесковском переулке, куда они переехали еще в начале 1930-х. И хотя, примерно с 1915 года, Лиля Юрьевна и Осип Мак-

симович по существу находились в разводе и у каждого были свои собственные романы, отношения оставались исключительно дружескими. Настолько дружескими, что они решили не расставаться и продолжали жить вместе[22]. Гражданские мужья Л. Ю. Брик, начиная с Маяковского, неизменно селились с ними.

В конце 1930-х в той же квартире в Спасопесковском жил В. А. Катанян, тогдашний (и последний) муж Л. Ю. Брик. Писавший в молодости стихи и прозу, Катанян к тому времени был известен, главным образом, как литературовед, специалист по Маяковскому, автор содержательных статей и книг, в том числе и «Рассказов о Маяковском» (1940).

Брик, как известно, также написал о Маяковском немало статей, но большинство из них было на удивление бесцветно[23]. Однако в том же 1940 году Брик напечатал (в сборнике «Маяковскому») как раз одну из самых интересных своих работ — «ИМО — искусство молодых». В этой статье Брик рассказал о малоизвестном эпизоде послереволюционной деятельности футуристов: создании издательства «Искусство молодых» (ИМО), а также книгах, которое издательство успело выпустить за год своего существования. В числе этих книг была «хрестоматия» футуристов «Ржаное слово» (1918), историю издания которой Брик обсуждает особенно подробно. В этой «хрестоматии» было два предисловия: одно — Маяковского, а другое — Луначарского, популярно объяснявшего пролетарскому читателю, зачем такую книгу нужно издавать.

В этом предисловии, обстоятельно процитированном Бриком, утверждалось: «Лучше ошибиться и предложить народу что-нибудь не могущее ни сейчас, ни позже снискать его симпатии, чем оставить под спудом (на том основании, что тому или другому оно сейчас не по вкусу) произведение, богатое будущим»[24].

Подобное высказывание наркома просвещения, да и вся статья в целом ясно говорили читателю, что отношения художников и государства складывались когда-то по совер-

шенно иной модели, чем они складывались теперь, в начале 1940-х.

Все, что знали и могли сообщить (особенно в приватной беседе) Брик и Катанян, звучало для молодых поэтов крайне интересно, однако главным центром притяжения были в этом доме не они, а Лиля Юрьевна. Конечно, тот факт, что она была музой Маяковского, героиней практически всей его любовной лирики, был немаловажен, но дело определялось не только этим. Дело определялось теми особенностями Л. Ю. Брик, которые не ушли с красотой и молодостью, а, может быть, даже проявились сильнее.

Именно об этом рассказывает Слуцкий, вспоминая свой первый визит в дом Бриков: «Надо было только раз увидеть Лилю Юрьевну, чтобы туда тянуло уже, как магнитом. У нее была поразительная способность превращать любой факт в литературу, а любую вещь в искусство. И еще одна поразительная способность: заставить тебя поверить в свои силы. Если она почувствовала, что в тебе есть хоть крохотная, еще никому не заметная, искра Божья, то сразу возьмется ее раздувать и тебя убедит в том, что ты еще даровитей, чем на самом деле. Лиля сказала мне: “Боря, вы — поэт, теперь дело за небольшим. Вы должны работать, как вол. Писать и писать. И забыть про все остальное”. И я ей поверил. Только ей — и Осипу Максимовичу, который уверил меня в том же»[25].

О «поразительной способности» Л. Ю. Брик распознавать и культивировать молодые таланты, которую сама она, иронически снижая, называла склонностью к «меценатству»[26], писали многие мемуаристы. В предвоенные годы это умение проявилось в отношении ряда поэтов — Слуцкого, Кульчицкого и особенно Глазкова. Оно было прямо связано с другим отличительным качеством Л. Ю. Брик — точностью ее литературного вкуса.

Не случайно ее вкусу безоговорочно доверял Маяковский, о чем забавно рассказано в мемуарах Асеева:

«Однажды я поспорил с Лилей Юрьевной относительно каких-то стихов, которые мне нравились, а ей нет. Спор

был горячий. Маяковский не принимал участия, но приглядывался и прислушивался из другой комнаты. Потом мы пошли с ним вместе по Мясницкой. Маяковский шагал, помахивая палкой.

— Колядка! Никогда не противоречьте Лилечке, она всегда права!

— Как это "всегда права"? А если я чувствую свою правоту?

— Не можете вы чувствовать своей правоты: она у нее сильнее!

— Так что же вы скажете, что, если Лилечка станет утверждать, что шкаф стоит на потолке, — я тоже должен соглашаться, вопреки очевидности?

— Да, да! Если Лилечка говорит — на потолке, значит, он, действительно, на потолке!

— Ну, знаете ли, это уже рабство!

Маяковский молчит некоторое время, а потом говорит:

— Ваш маленький личный опыт утверждает, что шкаф на полу. А жильцы нижней квартиры? Не говоря уж об антиподах!»

Разумеется, это рассказ не столько о «Лилечке», сколько об отношении к ней Маяковского, однако и сам Асеев отдавал должное безошибочности ее оценок, независимости ее суждений. В своих мемуарах он специально пишет об умении Л. Ю. Брик «убедить и озадачить никогда не слышанным мнением, собственным, не с улицы пришедшим, не занятым у авторитетов». Вспоминая начало своего знакомства с Бриками, Асеев признается, что и сам он, и Шкловский, и другие друзья Маяковского были «взяты в плен» не только прославленными глазами Лили Юрьевны, но — в неменьшей степени — ее «высказываниями, впрочем, никогда не навязываемыми, сказанными как бы мимоходом, но в самую гущу, в самую точку обсуждаемого»[27].

Конечно, Асеев повествует о 1915 годе, отдаленном от стоящего на дворе 1940-го четвертью века (и какою четвертью века!). Количество людей, способных похвастать «собственным, не с улицы пришедшим, не занятым у авто-

ритетов мнением» за это время значительно поубавилось, но Л. Ю. Брик по-прежнему принадлежала к числу таковых.

Об этом свидетельствует ее статья «Маяковский и чужие стихи», опубликованная в журнале «Знамя» в 1940 году. В этой статье Л. Ю. Брик рассказывает читателю о литературных вкусах поэта, о том, что он особенно любил и часто цитировал. Попутно она высказывает общие соображения об искусстве, вполне полемичные по отношению к официальному канону.

Взять, скажем, такой пассаж по поводу необходимости формального эксперимента: «Молодой поэт, пишущий ямбом, может подумать, <...> что ему уже не надо искать. Вот Маяковский искал, искал, а пришел к старому. Значит можно начать с того, к чему якобы пришел Маяковский: вложить в эту старую, будто бы амнистированную Маяковским, форму современное содержание и получатся чудесные новые стихи. А получаются стихи вялые, малокровные, которые не наводят вас на новые мысли, не останавливают ваше внимание, не убеждают в том, в чем вы до сих пор сомневались. Они просто напоминают вам в рифмованной речи то, что вы уже знали и без них, не заставляя задуматься над прочитанным»[28].

Или такой пассаж по поводу «простоты» и «сложности» в искусстве: «Маяковский понимал, что элементарная простота — не достижение, а просто пошлость. А пошлости больше всего боялся молодой Маяковский. С пошляками-упрощенцами Маяковский воевал всю жизнь»[29].

И хотя Л. Ю. Брик вынуждена заметить, что поэт не одобрял и «противоположную крайность», по ходу разговора неизбежно выяснялось, что сам Маяковский отдавал безусловное предпочтение стихам именно «сложным». Например, стихам Хлебникова. Этого поэта, — как пишет Л. Ю. Брик, — «Маяковский считал своим учителем, и не было ни одного выступления, где бы он не привел его стихи как образцы замечательной словесной формы». Эти «образцы» она, в свою очередь, приводит в статье: среди них такие насквозь экспериментальные вещи как «Кры-

лышкуя золотописьмом...», «Бобэоби пелись губы», «Заклятие смехом»...[30]

«Простыми» стихами не назовешь и стихи Пастернака, которыми, по утверждению Л. Ю. Брик, Маяковский был заворожен: «Он знал его наизусть почти всего. Целиком “Поверх барьеров”, “Темы и вариации”, “Сестра моя жизнь”. Особенно часто читал “Памяти Демона”, “Про эти стихи”, “Заместительница”, “Степь”, “Елене”, “Импровизация”...»[31]

По свидетельству Л. Ю. Брик, Маяковский имел отчетливый вкус к абсурду, к стихам, которые он и Бурлюк называли «дикими песнями нашей родины» и которые «пели хором и шагали под них как под марш». К подобным «песням» относились прежде всего стихи самого Бурлюка, например, такие: «Он любил ужасно мух, / У которых жирный зад, / И об этом часто вслух / Пел с друзьями наугад». Подобные «песни» Л. Ю. Брик цитирует в своей статье весьма обильно и с откровенным удовольствием.

Любопытно, что даже у самых далеких от абсурдистской эстетики поэтов Маяковский умел находить подобные строчки, и именно они ему нравились особенно. Такие строчки, в частности, он нашел у лефовца П. В. Незнамова, истового приверженца «фактографии», и при встрече с автором неизменно декламировал:

без пяти минут метис,
скажите пожалуйста!..

Признавал Маяковский и силу «зауми». «Маяковский любил слово как таковое, как материал, — пишет Л. Ю. Брик, — Словосочетания, их звучание, даже бессмысленное, как художник любит цвет — цвет сам по себе — еще на палитре». И дальше еще более определенно: «Маяковский любил заумь, хотя в своих стихах ею не пользовался. Крученыха считал одним из одареннейших поэтов — поэтом для поэтов, и подолгу повторял его стихи»[32]. Л. Ю. Брик приводит и пару примеров, цитируя — впервые за долгие годы не в издевательском, а в сугубо

уважительном контексте — строчки «дичайшего» из футуристов.

Впрочем, и все остальные поэты, стихи которых, по свидетельству Л. Ю. Брик, Маяковский часто твердил наизусть, не были у властей в особом фаворе. Трое из них: Саша Черный, Северянин, Бурлюк, — были эмигранты. Хлебников, Пастернак, Ахматова также находились под перманентным подозрением, каждый по своим собственным причинам.

Однако Л. Ю. Брик недвусмысленно говорила читателю, что именно эти поэты заслуживают пристального внимания, что их абсолютно необходимо прочесть, раздобыв — пусть с известным трудом — их книги.

Любопытно, что именно этих поэтов Глазков как раз тогда и читает. В списке прочитанного за 1940 год перечисляются: Пастернак — «Избранные переводы», Ахматова — «Из шести книг», а также знаменитая «Антология поэзии XX века» Ежова и Шамурина, в которой были представлены и Пастернак, и Ахматова, а также многие другие упомянутые Л. Ю. Брик поэты.

Разумеется, в своей статье она писала и о вполне преуспевавших современных авторах, например, о Сельвинском и Кирсанове*. Но у них, как выяснялось, Маяковский любил главным образом ранние вещи. У Кирсанова — «Мою именинную», У Сельвинского — «Цыганский вальс на гитаре», «Цыганские вариации», «Улялаевщину», — то есть именно то, что сами поэты уже давно не имели возможности переиздать.

Статья «Маяковский и чужие стихи» давала представление не только о вкусе Маяковского, но, в значительной степени, и о вкусе самой Л. Ю. Брик. В частности, статья позволяла понять, почему из всех приходивших в их дом молодых поэтов Лиля Юрьевна отдаст предпочтение

---

* Об Асееве в статье «Маяковский и чужие стихи» говорилось подчеркнуто мало, скорее всего потому, что поэма «Маяковский начинается» крайне не понравилась Брикам и Катаняну. Особое неприятие вызвала асеевская трактовка отношений поэта с Л. Ю. Брик. См.: *Василий Катанян.* Прикосновение к идолам. М.: Захаров: Вагриус, 1997. С. 80.

именно Глазкову, и почему он, в свой черед, будет платить ей таким безграничным доверием.

Целенаправленно собирать вокруг себя литературную молодежь Л. Ю. Брик начала в 1940 году, и для этого были свои причины.

Ведь этот год был не простой, а юбилейный.

14 апреля 1940 года исполнялось 10-летие со дня гибели Маяковского, и эту дату, как писали в газетах, «готовилась отметить вся страна». Была назначена специальная комиссия по проведению торжественного вечера и других мероприятий, но Л. Ю. Брик эти хлопоты никак не касались.

Статус «вдовы Маяковского», которым, согласно предсмертной воле поэта, Л. Ю. Брик юридически обладала, видимо, спас ее в 1936 году от ареста, когда был арестован (и вскоре расстрелян) ее тогдашний гражданский муж, военачальник В. М. Примаков. Тот же статус «вдовы Маяковского» продолжал обеспечивать Л. Ю. Брик безбедное существование (ей принадлежала половина авторских прав), однако участвовать в каких-либо официальных мероприятиях она уже не могла. После ареста Примакова ее фактически отстранили от подготовки полного собрания сочинений Маяковского, а в 1938-м официально вывели из состава редколлегии.

На торжественный вечер 14 апреля 1940 года, проходивший в Большом театре, Л. Ю. Брик, правда, получила билет, но не в президиум, где, скажем, сидел Асеев, и не в первый ряд партера, где разместились сестры и мать Маяковского, а в ложу второго яруса. Оттуда — вместе с Бриком и Катаняном — она наблюдала за ходом действа, представлявшем собой, судя по газетным отчетам, как раз квинтэссенцию той «мертвечины», о ненависти к которой Маяковский специально написал в «Юбилейном», как бы предчувствуя свою посмертную судьбу.

«Хрестоматийный глянец» особого, советского, образца усердно наводился на Маяковского и в появившихся к юбилею многочисленных публикациях. На этом фоне статья Л. Ю. Брик была по советским меркам (в том числе и позднейшим) принципиально не юбилейной.

Маяковский представал в ней «не бойцом революции», а прежде всего человеком — влюбленным, ревнующим, раздраженным, дурачащимся, играющим в карты, и по всем этим поводам постоянно цитирующим «неправильные» стихи...

Это была несомненная попытка представить Маяковского «живым, а не мумией» прежде всего в глазах молодых поэтов, к которым Л. Ю. Брик, главным образом, обращалась в статье. Той же цели она, очевидно, надеялась добиться, собирая вокруг себя талантливую молодежь, неравнодушную к стихам Маяковского, но, возможно, несколько сбитую с толку официальной критикой.

Сама Л. Ю. Брик отдавала предпочтение ранней поэзии Маяковского, хотя из опубликованной в «Знамени» статьи это прямо не следует. Даже, напротив, в ней содержался такой пассаж: «С годами [Маяковский] учился писать все лучше и лучше. О многих вещах он в молодости говорил очень сложно. Это происходило от неуменья, от недостаточного мастерства»[33]. Нет сомнений, однако, что этот пассаж был вписан в статью под нажимом редакции — чтобы хоть как то «скомпенсировать» остальное. В рукописи, по которой была сделана позднейшая перепечатка статьи, появившейся в сборнике «Маяковский в воспоминаниях современников» (1963), ничего похожего не обнаружилось.

О подлинных вкусах Л. Ю. Брик свидетельствуют ее мемуары, в которых она пишет о своей реакции на «Облако в штанах» и другие ранние вещи поэта: «Мы обалдели. Это было то, что мы так давно ждали. Последнее время ничего не могли читать. Вся поэзия казалась никчемной — писали не так, и не про то, а тут вдруг и так, и про то»[34].

Одновременно с целенаправленной «реабилитацией» Маяковского-футуриста, Л. Ю. Брик «работает» и над образом Маяковского-лефовца, делая его гораздо более сложным и многогранным, чем молодые поэты могли себе это представить. Не случайно, как сообщает Кульчицкий в письме родителям, Л. Ю. Брик показала им «никогда не печатавшийся стих Маяковского к эмигрантке»: «Я все

равно тебя когда-нибудь возьму — одну или вдвоем с Парижем»[35]. А ведь это компрометирующее советского поэта стихотворение («Письмо к Татьяне Яковлевой») смогло пробиться в печать лишь пятнадцатью годами позднее, уже совсем в другую эпоху.

Однако десятилетие со дня гибели Маяковского было для Л. Ю. Брик не единственным поводом начать собирать вокруг себя поэтическую молодежь. В 1940 году исполнялась четверть века с момента знакомства Маяковского с Бриками, то есть той самой «радостнейшей даты», о которой поэт писал в автобиографии «Я сам».

Не случайно в статье «Маяковский и чужие стихи» Л. Ю. Брик особенно подробно останавливается на 1915 годе, как бы стараясь напомнить читателю про этот юбилей. Возможно, что прежде всего в честь именно этой даты Лиля Юрьевна открывает свой дом для молодых поэтов, как он был открыт когда-то для молодого Маяковского и его товарищей.

Тем более, что сам Маяковский был крайне отзывчив на новый талант. «Он восторженно бросался на каждого нового молодого поэта, в котором ему удавалось заметить хоть искру таланта или даже просто доброй воли», — пишет Л. Ю. Брик в своей статье[36]. Это воспоминание, похоже, определяет ее собственные действия в 1940 году.

По ее просьбе Брик приводит в их дом своего самого талантливого кружковца — Бориса Слуцкого. Затем в Спасопесковском появляется Кульчицкий. Л. Ю. Брик и В. А Катанян обращают на него внимание на вечере молодых поэтов в Клубе писателей и тут же приглашают его к себе. Кульчицкого не надо было долго упрашивать. На следующий же день он отправляется к Брикам, и, едва успев от них вернуться, подробно описывает свой визит в письме родителям: «Сейчас 12 ч. ночи, вернулся из гостей. Я пришел к Брик в 8. О. М. Брик потом ушел, за столом остались Катанян и Лиля Юрьевна Брик... Я читал, и мне сказали, что в этом доме от стихов в любом количестве не устают и просили еще и еще, и я уже не знал, что читать, и прочитал кусочек из последней поэ-

мы. <...> Все говорили, что Маяковский меня бы не отпускал от себя...»[37]

Через три недели Кульчицкий приведет в Спасопесковский Глазкова. В глазковском дневнике отмечена лишь дата состоявшегося знакомства, но позднее Глазков подробнее расскажет об этом событии: «В один из вечеров (это было 21 декабря 1940 года) Кульчицкий познакомил меня с Лилей Юрьевной Брик. За полгода до этого прекрасный поэт Ярослав Смеляков в клубе ССП, завидя меня, сказал Лиле Юрьевне, что это — гений Глазков. Таким образом, Лиля Юрьевна уже тогда была в курсе дела... Лиля Юрьевна одобрила мои стихи»[38].

Интересно, что Глазков, обычно скромностью не отличавшийся, в данном случае проявляет очевидную сдержанность. В действительности Л. Ю. Брик не просто «одобрила» его стихи, от большинства из них она пришла в настоящий восторг. Не случайно она тут же снова приглашает его к себе. Как свидетельствует «Летопись», Глазков появляется у Бриков уже через день, по возвращении домой записав в дневнике: «Там же. С. И. Кирсанов читал меня. 23 дек.».

В глазковской «Летописи» дом Бриков—Катаняна будет обозначаться номером их квартиры — «55». С конца декабря 1940 года эта цифра замелькает в дневнике молодого поэта, свидетельствуя сколь часто — порою несколько раз в неделю — он бывал в Спасопесковском.

«В СПАСОПЕСКОВСКОЙ ТИШИ Я...»

Сначала Глазков приходит в Спасопесковский главным образом вместе с другими молодыми поэтами — Кульчицким, Слуцким, Наровчатовым, Коганом... Затем, судя по «Летописи», он все чаще появляется там один, начинает разбираться в сложной семейной ситуации Бриков, которая свежих людей не могла не озадачить*.

Глазков уясняет, в частности, роль В. А. Катаняна, а также Евгении Гавриловны Соколовой-Жемчужной, многолетней подруги Брика, жившей отдельно, но практически ежедневно бывавшей в Спасопесковском. В своих письмах Л. Ю. Брик из эвакуации Глазков, передавая привет Осипу Максимовичу, никогда не забывает и про Евгению Гавриловну. Возможно, это была лишь дань этикету, но, скорее всего, у них сложились дружеские отношения, косвенно отражающие отношения Брика и молодого Глазкова.

В целом эти отношения были, безусловно, добрыми, хотя, очевидно, не простыми и гладкими. Уж больно разными были их представления о целях искусства.

Брик, как свидетельствуют его статьи того времени, попрежнему оставался на лефовских позициях, считая, что писатель должен решать общественные задачи, выполнять «социальный заказ». Глазков, как мы знаем, и думал, и действовал совершенно иначе.

---

* Характерны в этом смысле воспоминания таджикского режиссера К. Ярматова, описывающие события более раннего времени, когда еще был жив В. М. Примаков: «Как-то в Москве Осип Максимович пригласил меня к себе на обед. И все бы хорошо, да ситуация ввергла меня в неловкость. Прихожу. Усаживают за стол. Представляют сотрапезникам, а сотрапезников — мне. Оказывается, в этой дружной и связанной взаимными симпатиями компании рядышком сидят Осип Брик, его жена, Женя Брик, бывшая жена Лиля Брик. И ее нынешний муж командарм Виталий Примаков. Никак это в моем понимании не укладывалось! Я почувствовавл себя безнадежно отставшим от новейших достижений на семейном фронте» (цит. по: *Валюженич*. Осип Максимович Брик. С. 204).

В иные моменты это приводило к конфликтам с Бриком, отзвуки которых можно обнаружить в стихах молодого поэта, как опубликованных, так и оставшихся в архиве. Но в архиве сохранилось и глазковское стихотворение, написанное в связи с кончиной Брика (он умер от инфаркта в феврале 1945 года), исполненное самой неподдельной скорби. Смерть Брика ощущалась Глазковым как большая личная потеря.

Ведь несмотря на наличие разногласий, точек соприкосновения было явно больше. Помимо главной из них — любви к стихам Маяковского — сближало отсутствие иллюзий по отношению к заоконной реальности, а также вкус к новизне поэтической формы, который Брик сумел пронести через годы борьбы с «формализмом».

А потому взаимная заинтересованность неизменно сохранялась. И хотя, согласно воспоминаниям Слуцкого, Осип Максимович отдавал безусловное предпочтение поэзии Кульчицкого, он внимательно следил и за стихами Глазкова, исправно читал его новые вещи и высказывал свое мнение. Как это явствует из переписки военных лет, мнение Брика было всегда точным и остроумным, хотя вдаваться в подробности он не любил. За него это делала Лиля Юрьевна, через которую в основном и шло письменное общение.

Любопытно, что с В. А. Катаняном у молодого поэта установится собственная переписка. Их связывало, несомненно, большое взаимное доверие: именно в письмах Катаняну Глазков позволяет себе высказывать крайне рискованные мысли.

Но главный энтузиазм исходил безусловно от Лили Юрьевны. Как напишет в своих воспоминаниях Долгин: «Глазков был представлен Лиле Брик. И — совершенно непредвиденно — сразу вытеснил из поля зрения именитой хозяйки дома всех прочих»[1].

Конечно, в этом утверждении есть немалое преувеличение. Ко «всем прочим» молодым поэтам, прежде всего к Кульчицкому и Слуцкому, Л. Ю. Брик продолжала относиться очень внимательно и нежно. И все же Глазков был очевидно поставлен на особое положение.

Об этом свидетельствуют письма Л. Ю. Брик, которые она писала ему в военные годы, но, главное, задуманный ею проект — создание большого рукописного сборника Глазкова, к осуществлению которого она приступает зимой или ранней весной 1941 года.

Этот проект требовал постоянного присутствия молодого поэта в Спасопесковском. Его охотно представляют не только завсегдатаям дома, но и особенно редким, почетным гостям.

К числу таковых, безусловно, относилась Ахматова, с которой Глазков познакомился в Спасопесковском. Она пришла туда с Харджиевым в начале июня 1941 года, в один из своих редких в то время приездов в Москву*. В следующий раз Глазков увидит Ахматову тоже у Л. Ю. Брик, но это случится значительно позднее, уже после войны.

В Спасопесковском Глазков встречает поэта Тихона Чурилина, в свое время близкого к футуристам. По воспоминаниям Л. Ю. Брик, чурилинское стихотворение «Конец Кикапу» («Помыли Кикапу в последний раз, / Побрили Кикапу в последний раз...») любил и часто «трагически-грустно» цитировал Маяковский[2].

У Бриков Глазков знакомится с известными художниками — Тышлером и Штеренбергом, близкими друзьями Лили Юрьевны. Эти художники были среди главных пострадавших в ходе кампании против «формализма», развернувшейся в 1936 году. В напечатанной в «Правде» статье «Формалистические кривляния в живописи» о картинах Тышлера говорилось следующее: «Скорее вытравить из памяти это отвратительное зрелище», а о Штеренберге было сказано так: «Образцом формалистического самодовольства могут послужить нуднообразные работы Штеренберга»[3]. Впрочем, их травля началась еще раньше, с появлением брошюры

---

* Описание встречи Глазкова с Ахматовой находим в письме А. Терновского отцу от 17 июня 1941 года: «...Коля познакомился с Анной Ахматовой (на одном из домашних вечеров). Она читала свои новые стихи. И Коля читал, причем одно его стихотворение очень понравилось Ахматовой. И вообще он был ею обласкан...» (Цит. по: Учитель. Профессор Алексей Васильевич Терновский. С. 33).

О. Бескина «Формализм в живописи» (1934). Практически единственный, кто попытался тогда защитить художников, был О. М. Брик, за что был назван в «Правде» «адвокатом формализма»[4].

В Спасопесковском Глазков встречается с П. В. Незнамовым, когда-то входившим в группу сибирских футуристов «Творчество», а позднее активным сотрудником «ЛЕФа». Незнамов был автором небольшой поэтической книжки «Хорошо на улице» (1929), но, главное, весьма содержательных воспоминаний о Маяковском, к тому времени частично опубликованных в журнале «Ленинград» (1940. № 7—8).

Незнамов явно симпатизировал молодому поэту и даже написал о нем стихотворение, датированное февралем 1941 года:

В спасопесковской тиши я,
В Москве,
            а не в Глазгоу
Люблю четверостишиям
Внимать ГЛАЗКОВА.
Он пишет,
            словно дышит,
Он время
            славно слышит, —
Не связан
И не скован, —
Вздохнет,
            потом подпишет
Фамилией
            ГЛАЗКОВА[5].

В стихотворении, как видим, отмечено главное глазковское свойство: «не связан и не скован». И в таком контексте, казалось бы, излишнее уточнение «в Москве, а не в Глазгоу» уже не кажется притянутым для рифмы. Действительно, то, что писал в это время Глазков, «в Москве, а не в Глазгоу» было очень странно услышать.

С обитателями Спасопесковского было связано в тот период не только большинство новых знакомств поэта, но и большинство прочитанных им книг.

Конечно, упомянутую в «Летописи» важную новинку — «Неизданный Хлебников» (1940) — Глазков раздобыл бы в любом случае, однако «Полное собрание сочинений Маяковского», которое он тогда читает, было очевидно подарено Л. Ю. Брик и В. А. Катаняном. Судя по дневнику, это собрание сочинений Глазков штудирует том за томом, включая комментарии, представлявшие особый интерес.

В этих комментариях, к примеру, был опубликован полный текст стихотворения «Домой» (1925), которое первоначально заканчивалось строфой, впоследствии столь знаменитой: «Я хочу / быть понят моей страной, / а не буду понят, — / что ж, / по родной стране / пройду стороной, / как проходит / косой дождь». Эта строфа была отсечена самим Маяковским (как считается, по совету Брика), хотя именно она уже тогда имела особый успех у наиболее компетентных ценителей поэзии.

Маяковский, однако, назвал строфу «ноющей», а потому подлежащей уничтожению. «Ноющее делать легко, — оно щиплет сердце не выделкой слов, а связанными со стихом посторонними параллельными ноющими воспоминаниями», — объяснял поэт суть произведенной им операции в письме одному из потенциальных авторов ЛЕФа[6].

Это объяснение Глазков, в свою очередь, мог прочитать в «Собрании сочинений», но трудно представить, чтобы оно показалось ему убедительным. Дело, очевидно, заключалось в том, что подобная концовка сводила на нет бодрый пафос предыдущих строф. Но, главное, в ней допускалась крамольная мысль о том, что настоящая поэзия может оказаться недоступной «массам».

Именно так эти строки воспринимали многие из тех, кому они были известны, в частности Зощенко[7]. Именно так их, видимо, воспринял и молодой Глазков. Ему было известно, что упреки в непонятности народу преследовали

Маяковского вплоть до самой кончины, и что на своих выступлениях поэт подчас реагировал на них крайне резко, например, так: «Если пролетарий этого не поймет, он просто малограмотен, нужно учиться»[8]. И хотя подобная информация, по понятным причинам, особенно не афишировалась, ею, естественно, располагали Брики и Катанян.

В. А. Катанян был автором комментариев к собранию сочинений Маяковского, а также одним из его редакторов и составителей. Свой многолетний опыт по изданию поэта он подытоживал в уже упоминавшейся книге — «Рассказах о Маяковском», которая, в свою очередь, фигурирует в списке прочитанного Глазковым.

В том же списке упоминается и сборник «Пролетарские поэты» (1925). Аналогичная антология «Пролетарские писатели», включавшая в себя также и прозу, имелась, как Глазков должен был знать, в библиотеке Маяковского и содержала его многочисленные пометки.

Статья, подробно описывающая эти пометки, была опубликована как раз в 1940 году[9], но Глазков, возможно, самолично видел музейный экземпляр. Язвительные замечания Маяковского по поводу корявых виршей пролетарских поэтов были существенным дополнением к постоянной дискуссии футуристов с пролеткультовцами, а затем и рапповцами по поводу «формы» и «содержания» в поэзии.

Эта дискуссия была важна для Глазкова не только с историко-литературной точки зрения.

В частности, настойчивые утверждения Маяковского, что «правильность» содержания не оправдывает шаблонности и убогости формы, звучали, пожалуй, еще более остро в эпоху активной борьбы с «формализмом». Отзвуки этих споров можно различить в одном из тогдашних глазковских стихотворений, в котором, размышляя о возможном поэтическом пути, молодой поэт пишет: «Он не там, где плохими стихами / Воспевается красное знамя...»[10]

Надо заметить, что в случае Глазкова дело значительно осложнялось тем, что «красное знамя» он не собирался «воспевать» даже «хорошими стихами». Позднее, в «Степане Кумырском», он напишет об этом со всей определенностью

(«Конгениален был он трохи / Но не воспел знамен кармин...» — будет сказано там о «поэте Глазкове»), но и без подобного рода признаний его позиция была достаточно ясна.

Она проявлялась, в частности, в трактовке Глазковым темы «поэт» и «народ», звучавшей резко непривычно на фоне советской литературы 1930-х годов. Под ужесточившимся нажимом государства писатели признали необходимость «считаться с массой», причем сдались даже самые из них «элитарные», такие как, скажем, Юрий Олеша. Уже в 1930 году Олеша покаянно писал: «Большинство из нас, писателей интеллигентов, продолжают писать в манере, которую могут воспринимать только культурные, уже давно привыкшие к чтению и пониманию читатели. Мы не хотим считаться с массой, и когда нам заявляют, что масса нас не понимает, мы говорим, что мы не виноваты, что масса должна подняться до нас и тому подобную ерунду. Мы презрительно улыбаемся. Станем ли мы снижаться до массы — мы, умудренные, вековые!.. Довольно стоять на вершинах! Это картонные продырявленные вершины и стыдно держаться за них, развеваясь во все стороны...»[11]

Молодой Глазков так не думал. Ему не было стыдно «стоять на вершинах», и он не собирался «снижаться до массы». Как раз напротив: он был твердо уверен, что «масса» должна «подняться» до поэта, и прямо заявлял об этом в стихах:

Горло сдавили какие-то пальцы
В тот или этот год;
Но пускай народ ошибается, —
Все равно прекрасен народ.

Он взмахнет богатырскою палицей,
А тобой, поэт, не воспет;
Но пускай поэт ошибается, —
Все равно прекрасен поэт.

Пусть поэзию довели
До сведенья на нет враги ее,

А велик ли поэт? Да, велик,
У него ошибки великие.

В наши дни ошибаться боятся,
Но писатели не кассиры;
Не мешайте им ошибаться,
Потому что в ошибках сила.

И не слушайте всякую бездарь,
А читайте мои стихи.
Перед вами работы бездна,
Фарисеи и простаки...

Начав с любезности: «Но пускай народ ошибается, — / Все равно прекрасен народ», — любезности, впрочем, сильно приправленной сарказмом (ибо «какие-то пальцы» на шее поэта — это, видимо, пальцы «народа»), Глазков заканчивает уже в ином, откровенно вызывающем тоне. «Фарисеи и простаки» — такое обращение к «массам» было, естественно, совершенно немыслимо не только в те годы, но и в гораздо более позднее время. Однако моральное и интеллектуальное состояние нации характеризовало удивительно точно.

Что же касается «поэта» и его «великих ошибок», а также, казалось бы, странного утверждения, что «в ошибках сила», то речь, разумеется, шла о тех «ошибках», в которых обвинялись советские литераторы, рискнувшие отклониться от указанного партией курса.

Одну из самых громких «ошибок» такого рода совершил в свое время Юрий Олеша, чье «Избранное» (1936), судя по записи в дневнике, Глазков в это время читает. Эту книгу, скорее всего, порекомендовал Глазкову Г. А. Глинка, с которым поэт продолжал регулярно встречаться, и которого, как указано в «Летописи», он в последний раз видел перед самой войною, в середине июня 1941 года.

Впрочем, «Избранное» Олеши могло находиться в библиотеке Спасопесковского и попасть к Глазкову оттуда. За творчеством этого писателя внимательно следил О. М. Брик, ко-

гда-то написавший резко негативную рецензию на его роман «Зависть» (1927). Этот роман, вошедший в упомянутое «Избранное», как раз и был «ошибкой» Олеши.

Тема «Зависти» — конфликт поэта и общества, причем «нашего, советского» общества — считалась весьма нежелательной уже в конце 1920-х, но за писателем еще оставляли право на ее разработку. «Ошибка», на которую Олеше было тут же указано, состояла в трактовке темы, в позиции автора, который сочувственно отнесся к своему герою, поэту Николаю Кавалерову, не пожелавшему понять и принять новую действительность. Именно за это Олеша был в скором времени затравлен, вынужден покаяться и обещать «исправиться»[12].

В порядке исправления Олеша напишет на сюжет «Зависти» пьесу «Заговор чувств» (1929), в которой акценты окажутся радикально смещенными, но подобная метаморфоза вряд ли удивила или в чем-то убедила Глазкова. Он должен был понимать, что свободная воля писателя проявилась именно в «Зависти», которая представляла для него особый интерес.

Ведь конфликт, о котором писал в своем романе Олеша, был весьма актуален для молодого Глазкова, а образ Кавалерова был во многом сродни лирическому герою его собственной поэзии.

При всех внешних различиях между Николаем Кавалеровым и лирическим героем Глазкова, их объединяло отношение к «эпохе». Правда, у глазковского героя это отношение проявлялось обычно иначе, чем у героя Олеши, но ведь и у Кавалерова «эпоха» вызывала не только страх и отчаяние, но и сарказм.

Именно в пароксизме сарказма Кавалеров в одном из самых знаменитых эпизодов романа переводит — фразу за фразой — свой наполненный метафорами монолог на суконный язык своих оппонентов. С этим эпизодом «Зависти» перекликается стихотворение молодого Глазкова, в котором он сравнивает речь своих современников с языком глухонемых, на котором он заведомо не в силах объясниться:

Когда я шел и думал: ИЛИ-ИЛИ,
Глухонемые шли со мною рядом,
Глухонемые шли и говорили,
А я не знал, я рад или не рад им.

Один из них читал стихи руками,
А два других руками их ругали;
Но, как глухонемой глухонемых,
Я не способен был услышать их.

Вот так вокруг бушует жизнь иная,
А может быть, не жизнь, а болтовня,
И я, поэт Глазков, не принимаю
Людей, не принимающих меня.

Пусть пламя опирается на уголь
И старый отменяется режим,
Они всегда бряцают лженаукой,
Ну а искусство ненавистно им!

Конечно, употребленное Глазковым слово «лженаука» было из новейшего лексикона: это слово вошло в повседневный обиход в 1939 году — в связи с началом разгрома отечественной генетики. Однако поэт прилагает это ставшее модным определение к гуманитарной области знаний, а именно — как мы позволим себе предположить — к теории соцреализма.

В 1927 году, когда была написана «Зависть», этот «научный метод» еще не был утвержден официально; это, как известно, произойдет в 1934-м, на Первом съезде писателей. Но наиболее чутким художникам, таким как Олеша, уже тогда было ясно, что их ждет впереди. Об этом свидетельствуют воспоминания В. Каверина, рассказавшего об одном из своих разговоров с Олешей:

«Еще за шесть лет до съезда, когда мы встретились у Мейерхольда, я спросил его, что он будет писать после "Зависти", которая была, с моей точки зрения, счастли-

вым началом. Он выразительно присвистнул и махнул своей короткой рукой.

"Так вы думали, что "Зависть" — это начало? Это — конец", — сказал он»[13].

Этим ощущением, собственно, уже была пронизана «Зависть», и, в первую очередь, главный монолог Кавалерова, который Олеше особенно часто ставили в вину: «В нашей стране дороги славы заграждены шлагбаумами... — говорит Кавалеров в одном из эпизодов романа, — Одаренный человек должен потускнеть, либо решиться на то, чтобы с большим скандалом поднять шлагбаум. Мне, например, хочется спорить. Мне хочется показать силу своей личности. Я хочу моей собственной славы...»[14]

В 1941 году эти рассуждения звучали еще более актуально, чем в 1927-м, и, видимо, так и воспринял их молодой Глазков.

Не случайно в глазковских стихах того времени можно обнаружить немало прямых перекличек с этим монологом. Лирический герой молодого поэта также понимает, что для того, чтобы добиться славы, «одаренный человек должен потускнеть», и эта перспектива его, в свою очередь, не устраивает:

Пусть заходит ум за разум
В мире неизвестности...
Но не сдамся двум заразам —
Тусклости и трезвости!

Правда, о «трезвости» в том конкретном кавалеровском монологе ничего не говорится, однако в других эпизодах романа герой Олеши нередко высказывается на тему собственной слабости к вину. И хотя Кавалеров склонен расценивать пьянство как порок и беду, а герой Глазкова, скорее, как добродетель, здесь это, в сущности, дела не меняет.

Ведь для молодого поэта демонстративный отказ от «трезвости» — прежде всего — способ бросить вызов обще-

принятой норме и, значит, «со скандалом поднять шлагбаум», выражаясь словами Николая Кавалерова*.

Как и герой Олеши, герой Глазкова тоже «хочет спорить», и тоже «хочет показать силу своей личности». И, конечно, он тоже «хочет славы»:

> Самокульт. Но меня довели
> Долгой травлей до этой религии.
> А велик ли Глазков? Да! Велик:
> У него ошибки великие...

Однако особая сложность положения молодого поэта заключалась в том, что получить за свои «ошибки» положенную славу стало теперь совсем не просто. Во всяком случае, несравнимо труднее, чем это было тогда, когда Олеша написал свою «Зависть». Ведь написав, он тут же напечатал роман, мгновенно сделавший его знаменитым. Неудивительно, что иные критики задавали вопрос: «Чем уязвлена “собственная” слава Станиславского, Мейерхольда... Олеши... Кто заграждает им дороги к славе шлагбаумами?»[15]

До определенного времени в этом вопросе был известный резон. Однако с 1927 года, года публикации «Зависти», ситуация радикально изменилась. Доступ в печать для подобного рода произведений уже давно

---

* Позднее Глазков подведет под свою апологию пьянства определенную философию, в которую, кстати, убедительно впишется алкоголизм самого Олеши, если и проявлявшего впоследствии особую храбрость, то преимущественно «в состоянии опьянения». См., к примеру, выдержки из судебных протоколов допросов писателей, описывающих поведение хмельного Олеши: «На отдельных представителей советской литературы он публично набрасывался с криками: “Вы украли мои деньги! Вы пользуетесь моими деньгами, вы крадете мой успех, вы отнимаете у меня читателей. Я требую одного — чтобы мне было дано право на отчаяние”» (Из судебных протоколов Бабеля // *Виталий Шенталинский*. Рабы свободы: В литературных архивах КГБ: Бабель, Булгаков, Флоренский, Пильняк, Мандельштам, Клюев, Платонов, Горький. М.: Парус, 1995. С. 54).

был полностью закрыт, а значит, и отнята возможность «с большим скандалом приподнять шлагбаум». И такое положение вещей было гораздо страшнее того, что случилось с Олешей, пусть жестоко раскритикованным, но славу свою получившим. Это Глазков хорошо понимал:

Испугались мы не пораженья,
А того, что не было борьбы!

А потому на вопрос, кто «заграждает ему дорогу к славе шлагбаумами», молодой поэт мог ответить (и ответил) достаточно определенно:

Вы, которые не взяли
Кораблей на абордаж,
Но в страницы книг вонзали
Красно-синий карандаш.

Созерцатели и судьи,
Люди славы и культуры,
Бросьте это и рисуйте
На меня карикатуры

Я, как вы, не мыслю здраво
И не числюсь в статус кво...
Перед вами слава, слава,
Но посмотрим, кто кого?

Слава — шкура барабана,
Каждый колоти в нее,
Но история покажет,
Кто дегенеративнее!

Слово «дегенеративное» Глазков использует здесь не случайно. Этот эпитет, дежурно прилагавшийся властями к несовпадавшему с официальным каноном искусству, по-

эт уверенно переадресовывает своим оппонентам*. И хотя сила очевидно на их стороне, Глазков настроен по-боевому. Он убежден, что истина в конце концов восторжествует и славу получат те, кто ее заслужил. Будет это, правда, очень не скоро.

Ну а покуда, понятно, необходима поддержка, и такую поддержку поэт находит в Спасопесковском.

Трудно сказать, знал ли Глазков ту давнюю рецензию Брика на «Зависть», где Кавалеров был назван особо опасным врагом, которого необходимо «добить»[16]. Но даже если и знал, то Брик к тому времени явно сошел со своих прежних позиций, и такие слова как «враг» и «добить» употреблял с гораздо бóльшей осторожностью. В Глазкове Брик, безусловно, «врага» не видел и не только не хотел его «добивать», но, напротив, привечал в своем доме.

К тому же Брик не мог не признать, что «путь к славе» теперь действительно «загорожен шлагбаумом» для самых талантливых молодых поэтов, и испытывал к ним явное сочувствие. Хотя, видимо, именно тогда Брик сделал сохранившуюся в его архиве язвительную запись: «Он написал груду стихов о том, что его должны “признать”, и в конце-концов признают, а самого того, за что его должны признать, так и не написал. (По поводу Коли Глазкова)»[17].

В. А. Катанян, а тем более Л. Ю. Брик так, безусловно, не думали. Не случайно, едва познакомившись с молодым поэтом, Л. Ю. Брик начала энергично действовать, стараясь сделать все от нее зависящее, чтобы хоть чуть-чуть приподнять «шлагбаум», загораживающий Глазкову дорогу к «славе».

---

* Велик соблазн интерпретировать эту строчку Глазкова одновременно как аллюзию к печально знаменитой выставке «Дегенеративного искусства», устроенной в Мюнхене летом 1937 года. Нельзя исключить, что это именно так и было, хотя название выставки переводилось в советской прессе как «Выродившееся искусство», а главный пафос ее устроителей объяснялся неприятием... «реализма» (См.: Чистка искусства в Германии. // Известия. 12 августа 1937). Но Глазков мог, естественно, располагать и другими сведениями.

Именно с этой целью Л. Ю. Брик и задумывает рукописное издание глазковских стихотворений. Строчки о «славе» и о том, что «история покажет, кто дегенеративнее», будут помещены на одной из самых первых страниц этой книги.

К этому времени в самиздатном активе молодого поэта были не только небывалистские сборники, но и «Полное собрание стихотворений» Глазкова, изготовленное глазковским товарищем Алексеем Терновским в конце апреля 1940 года. В своих мемуарах он подробно описывает этот проект:

«Как ответственный за издание, я поставил перед Колей два условия. Первое: включить в однотомник все, написанное им. Второе: датировать каждую вещь. Оба условия Коля принял и старался соблюсти. Структуру сборника определил сам автор. Он же и дал названия подавляющему большинству разделов.

Сборник открывался “Четверостишиями” (40 четверостиший). Далее шли разделы “Мир полуоткрытий” (25 ранних, в основном, стихотворений), “Предманифестье” (20 стихотворений) и центральный — “Небывализм меня” (56 стихотворений). Сюда вошли 4 манифеста, 10 заклинаний и другие “небывалистские” вещи. Завершал сборник раздел “Если я неправ” (46 стихотворений), состоящий из двух частей: “Довели” и “Одна десятая шага” Последняя часть, в свою очередь, включала две рубрики: “Пусть это трагически понято мной” и “Все проверено и понятно”.

Нетрудно заметить, что композиция сборника, названия разделов, частей и рубрик, с одной стороны, давала некоторое представление об эволюции поэта примерно за пять лет его интенсивной творческой работы, а с другой — указывала на конфликтную ситуацию, в которой находился лирический герой Глазкова (“Если я неправ”, “Довели”, “Пусть это трагически понято мной”)...»[18]

Сборник, задуманный Л. Ю. Брик и впоследствии озаглавленный «Вокзал», был сделан в значительной степени на основе глазковского «Полного собрания стихотворений», однако ставил перед собою совсем другие задачи.

Во-первых, «Вокзал» никоим образом не претендовал на полноту всего написанного Глазковым, у которого было, естественно, немало слабых стихов. Сборник был сразу задуман как «избранное», хотя и довольно объемистое, включившее в себя около ста стихотворений, а вдобавок еще десяток афоризмов. Главный упор делался на стихи с 1936-го по 1941-й, хотя встречались стихотворения и более ранние (начиная с 1933-го), и более поздние (вплоть до 1943-го).

Во-вторых, «Вокзал» не ставил своей целью дать представление об эволюции Глазкова: стихотворения располагались не в хронологическом порядке, а вперемешку, да и дат под ними, как правило, не было. Какие-либо разделы также отсутствовали.

В-третьих, специально подчеркнуть конфликтную ситуацию, в которой находился глазковский герой, составители «Вокзала» совсем не стремились. Все-таки у руля находились на этот раз «взрослые»!

Именно поэтому в «Вокзал» не попали не только наиболее слабые, но и наиболее политически опасные стихи Глазкова, как из числа ранних, так и более поздних.

Некоторые стихотворения появились в усеченном виде. Из раннего «Ворона», к примеру, в сборник попала только последняя строфа. Из более поздних стихотворений аналогичной операции подверглось стихотворение «Когда я шел и думал: ИЛИ-ИЛИ», из четырех строф которого в сборнике были представлены только первые две. Из всей длинной филиппики в адрес «людей славы и культуры» было взято лишь несколько строчек.

Но, несмотря на принятые меры, «Вокзал», безусловно, выглядел вызывающе. На это работали такие стихи, как «Пират», «Колесо бессмысленной фортуны», «Краткая история рода людского...», три небывалистских «Манифеста», «Евгений Онегин», «Баллада», «Колосья подкосило колесо», «Голубь», «Я иду по улице...», «Самокульт. Но меня довели...», «Не я живу в великом времени...», «Державин по гроб...», а также ряд других текстов, встававших в оппозицию к официальному канону.

Среди них четверостишие 1940 года, крамольность которого вряд ли нуждается в разъяснениях:

Холодно на планете,
Из пустоты не убрать ее.
Ненастоящие дети
Что-то твердят по радио.

Или другое четверостишие того же года:

Один всю жизнь хотел выкурить папиросу.
Другие — обладать миром.
А хорошей девушке хотелось просто
Спать со своим милым.

Подобных «девушек», понятно, полагалось осуждать за отсутствие серьезных, общественно значимых целей... Глазков же откровенно любуется своей героиней — ее ничем не испорченными, здоровыми инстинктами.

Существенная часть вошедших в «Вокзал» четверостиший представляла собою экспериментальные тексты, построенные на игре составными и паронимическими рифмами:

Метель
Ревет в ожесточеньи,
Мять ель —
Ее прямое назначенье.

Такого рода тексты считались вполне уместными в качестве упражнений на поэтическом семинаре, но в составе рукописного сборника они выглядели уже совсем по-другому. Поданые как «настоящие» стихотворения, они воспринимались как образчики самого что ни есть «воинствующего формализма».

Ситуацию значительно усугубляло то, что в «Вокзале» широко применялись столь ценимые футуристами визуальные способы оформления текстов. Семантика того или иного слова часто подчеркивалась графически.

В одном из четверостиший, к примеру, буквы, составляющие слово «пошатнулся», располагались на разных уровнях. В стихотворении «Самокульт. Но меня довели...» также имелся визуальный изыск: в строчке «красный путь под зелеными ветвями» слово «красный» и слово «зелеными» были написаны чернилами соответствующих цветов.

Тексты нередко располагались на странице самым причудливым образом. Скажем, в цикле «Поэтская сумасшедшая», состоящем из трех стихотворений, только одно (первое) было напечатано «нормально», то есть вертикально, тогда как два других лежали на боку. Последнее стихотворение этого цикла, кажется, не было до сих пор напечатано, а потому процитируем его целиком:

Черновики объемлет пламя.
Они сгорят и будет пепел.
Один герой (на первом плане)
Лишь водку пил (а воду не пил).

Громил врагов мечом трехгранным.
Потерян счет его деяньям.
Но все равно — под сим курганом
Он уплывет к столетьям дальним.

Перед нами, как видим, любимый глазковский герой — пьянчуга-поэт, не нашедший признания в современности, и именно потому остающийся в вечности. Заметим, что на страницах «Вокзала» это стихотворение выглядело еще более дерзко: крамольность содержания значительно усугублялась его «формалистическим» дизайном.

Не случайно примерно посередине сборника появляется сделанный кем-то рисунок: сфинкс, изо рта которого вылетает призыв: «Побольше здорового советского футуризма!». Это был, без сомнения, призыв к осторожности.

«Здорового советского футуризма» в «Вокзале», действительно, не хватало. В сущности, единственное, что мож-

но было провести по этому разряду, это строка: «ВЕКА ПОБЕД — ВКП (б)», вышитая золотыми нитками по красному фону. Сочинил эту строчку, скорее всего, не Глазков, а кто-то другой (возможно, Кирсанов, любивший игры с аббревиатурами[19]), но такое рукоделие, если бы, скажем, сборник изъяли, вряд ли бы тронуло следствие.

Гарантировать, что «Вокзал» не изымут и он не попадет «куда следует», никто, разумеется, не мог.

С момента ареста Примакова Брики ни минуты не чувствовали себя в безопасности, и с течением времени напряжение не ослабевало. Да и не могло ослабеть: близкие друзья продолжали исчезать. Совсем недавно, в конце 1939 года, был арестован Мейерхольд, а вскоре зверски убита его жена, Зинаида Райх. Это убийство произвело на Л. Ю. Брик особенно сильное впечатление: она понимала, кто за ним стоял.

В этих условиях любой ложный шаг грозил спровоцировать катастрофу. А затея с созданием рукописного сборника Глазкова с самого начала была делом рискованным. И все же Л. Ю. Брик на этот риск пошла, хотя, естественно, хотела его, по возможности, уменьшить.

Словом, «Вокзал» должен был выглядеть хоть чуть-чуть менее крамольно... Но как было этого добиться? У молодого Глазкова не имелось подходящих стихов. Было, правда, одно раннее стихотворение, описывающее Красную площадь и Мавзолей и кончающееся чем-то вроде тоста: «За здоровье товарища Ленина / кубок надо поднять»... Но такого рода тосты — на фоне отсутствия даже имени Сталина — положения не улучшали.

Выход, однако, был найден, и довольно остроумный, подсказанный, очевидно, кем-то особенно многомудрым.

Было взято стихотворение, в котором Глазков ставил своеобразный эксперимент: он брался за «нужную», «актуальную» тему, но тут же резко, жестко одергивал себя. И это стихотворение, безусловно, одно из самых дерзких у молодого поэта, было превращено — с помощью небольшой операции — в свою полную противоположность.

Оно было разбито на два отдельных, как бы никогда и не связанных друг с другом текста, а переходная строфа (с язвительным вопросом: «Но для чего, зачем пишу я это?») просто убрана.

В результате получилось образцовое славословие в адрес Сталина («Советские войска приходят в Таллин, / Но наша гавань — это вся вселенная. /Да здравствует история и Сталин, / К коммунистическим ведущий далям»), за которым следовало другое стихотворение, вне своего исходного контекста достаточно нейтральное: «Поэзия! Ты не потерпишь фальши / От самого любимого поэта...»

И здесь неизбежно возникает вопрос: почему Глазков на это пошел? Ведь только что, в том же 1940 году, он горделиво заявлял: «Я не тот, кто дактиль и анапест / За рубли готовит Октябрю...»

Ответ очевиден: уж больно силен был соблазн такой сборник иметь. К тому же нужное стихотворение не было написано специально для этой оказии, а выкроено из готового. Да и цель была совсем иная — не перед властями выслужиться, а обезопасить себя и других.

Разумеется, это тоже был компромисс, но в необходимости пойти на него Глазкова, надо думать, убеждали все причастные к этому проекту. В пример, скорее всего, приводили молодого Маяковского, историю с публикацией «Облака в штанах». Ведь, отдавая «Облако» в печать, он тоже шел на компромиссы и тем не менее очень радовался выходу книги, пусть даже в сильно цензурированном виде.

У Глазкова, в свою очередь, были веские основания радоваться самиздатному «Вокзалу», чья особая привлекательность заключалась в его оформлении.

В отличие от «Полного собрания стихотворений» и небывалистских альманахов, «Вокзал» был оформлен чрезвычайно затейливо. Часть стихотворений была напечатана на машинке, часть переписана от руки — самим автором, Л. Ю. Брик, ее домочадцами и гостями, а часть представляла собою соединение машинописи и рукописного текста. Но главное, что «Вокзал» был обильно снабжен иллюстрациями. Не случайно в своих письмах Глазкову Л. Ю. Брик

конспиративно называет этот сборник «книжкой с картинками»[20]. Многие из этих «картинок» были нарисованы именитыми друзьями Бриков, включая известных художников.

Все это превращало «Вокзал» в объект значительной ценности, давая молодому поэту хоть какую-то надежду на выход к читателю — пусть через много лет.

Начиная с момента изготовления первой страницы «Вокзала», сборник неизменно хранился у Л. Ю. Брик, а после ее кончины в 1978 году был передан в Литературный музей. Так что не останься от молодого поэта ни строки (а такой вариант был вполне возможен), «Вокзал» дождался бы лучших времен и хоть какие-то стихи Глазкова были бы в конце концов опубликованы. Конечно, на основании одного «Вокзала» у читателя сложилось бы не только не полное, но достаточно искаженное представление о глазковской поэзии, и все же картина молодой литературы сталинской эпохи выглядела бы иной.

Об этом, очевидно, думала Л. Ю. Брик, затевая сборник, способный заинтересовать государственный музей или, на худой конец, частных коллекционеров. У нее на этот счет имелся собственный опыт, который она описывает в мемуарах: «В 1919 году в голодные дни я старательно переписала от руки "Флейту-позвоночник". Маяковский нарисовал к ней обложку. На обложке мы написали примерно так: "В. Маяковский. "Флейта-позвоночник". Поэма. Посвящается Л. Ю. Брик. Переписала Л. Брик. Обложка В. Маяковского". Маяковский отнес эту книжечку в какой-то магазин на комиссию, ее тут же купил кто-то, и мы два дня обедали»[21].

Интересно, что именно эта фраза: «Переписала Л. Брик», — стоит и под некоторыми стихотворениями «Вокзала», хотя в целом за образец были взяты, конечно, другие книги. В первую очередь, «самописные» (литографированные) книги Крученых, и, в частности, его сборник «Взорваль» (1913)*.

---

* Все эти книги, выпущенные очень малыми тиражами, стали к тому времени библиографической редкостью, но они должны были иметься в обширной библиотеке Брика, каждый день обходившего букинистов.

На это указывает ряд общих для двух сборников особенностей: чередование рукописного текста и машинописи (Крученых использовал для сходного эффекта наборные штампы), применение чернил разных цветов, большое количество иллюстраций, сделанных не одним, а несколькими художниками.

И если «Взорваль» иллюстрировали Кульбин, Малевич, Гончарова, Альтман и Розанова, то рисунки к «Вокзалу» делали такие знаменитые художники, как Александр Тышлер и Давид Штеренберг, а также достаточно в свое время известные Валерий Алфеевский и Николай Денисовский. Каждый из них выбрал для иллюстрации те глазковские стихотворения, которые наиболее соответствовали его собственным творческим интересам.

Тышлер, работавший в те годы над циклом «Цыгане», выбрал, естественно, «антиблоковское» стихотворение «Колесо бессмысленной фортуны...» (1936), в котором, возможно, единственный раз в глазковской поэзии упоминалась цыганка («А цыганка, ударяя в струны, / О любви и счастье голосит»). Акварельное изображение этой цыганки чрезвычайно украсило глазковский «Вокзал», хотя своей лирической экспрессией оно мало соответствовало ироническому тону как этого конкретного стихотворения, так и сборника в целом.

Штеренберг выбрал для иллюстрации два стихотворения молодого Глазкова: «Какое небо глупое...» и «Видение». Эти стихи не принадлежали к числу наиболее популярных глазковских текстов, но Штеренберга они, видимо, привлекли бесхитростностью сюжетов. В одном из этих стихотворений описывалась первая влюбленность: «Она читает Чарскую / И что-то там маячит. / И вот над чая чашкою / Струится пар горячий...» Другое представляло собою такую зарисовку: «Кругом простирались цветы и трава. / Стоял на траве и рубил я дрова. / Но вот прилетели на стук топора / 403 удалых комара. // От адского шума поблекло в ушах, / Но спас мою жизнь всемогущий Аллах». Эти сюжеты позволили Штеренбергу отнести стихи к жанру детской поэзии и проиллюстриро-

вать их в манере своих детских книжек-картинок начала 1930-х.

Ученик (и зять) Штеренберга, Валерий Алфеевский, остановил свой выбор на популярном глазковском стихотворении 1937 года:

Один мудрец, прожив сто лет,
Решил, что жизнь нелепый икс.
К виску приставил пистолет
И переехал Стикс.

В сделанной им иллюстрации художник остроумно передает амбивалентную реакцию, которую это стихотворение вызывало у читателей: «не поймешь, смеяться тут или плакать»[22]. Метафору «переехать Стикс» Алфеевский реализует нарочито «буквалистским» образом, изображая переправляющегося через реку «мудреца» в челне и тем самым приглушая ее мрачный смысл.

Николай Денисовский, работавший, главным образом в жанре плаката, отдал предпочтение стихотворению «Футбол осенний», изобразив в броской, несколько примитивистской манере румяного футболиста, ведущего мяч. Из этого длинного, и в целом не особенно удачного текста до читателя дойдет впоследствии только одна строка, ставшая (в слегка измененном виде) самостоятельным стихотворением:

Бегут они без друга, без жены...

Это одностишие, получившее название «О футболистах», справедливо считается одним из шедевров Глазкова.

В качестве иллюстраторов глазковских стихотворений привлекались также и «дилетанты»: режиссер Кулешов и его жена актриса Хохлова, сделавшая рисунки к стихотворению «Черт»; Катанян, проиллюстрировавший стихотворение «Пират» в «технике пишущей машинки»...

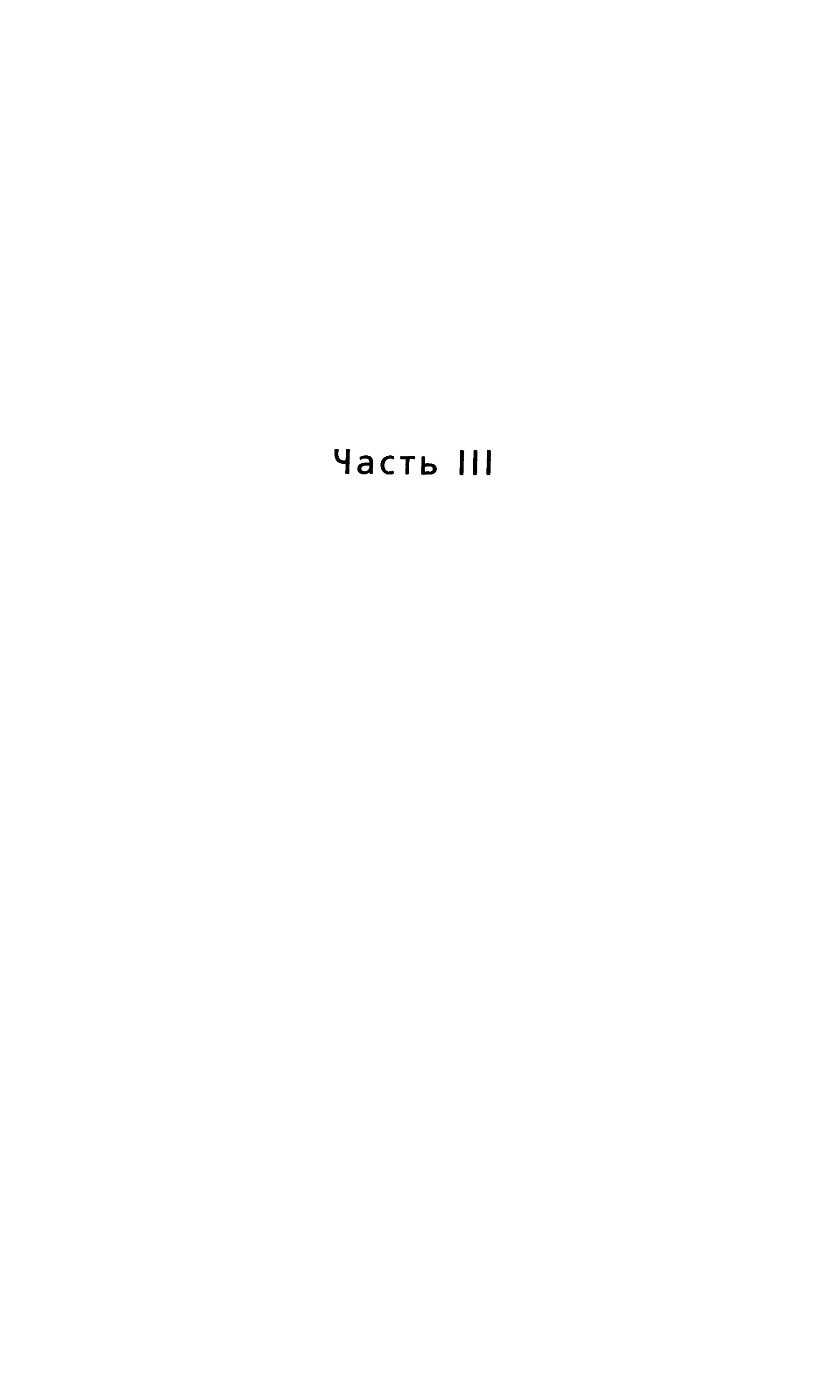
Открывался «Вокзал» карандашным портретом Глазкова в профиль, сделанным Тышлером. А это, в свою оче-

редь, усиливало сходство книги с крученыховским «Взорвалем», который открывался портретом автора, исполненным Кульбиным.

Но если обложка «Взорваля», а также других «самописных» изданий Крученых, были сделаны, как правило, профессиональными художниками, то обложку «Вокзала», а точнее, ее макет, Глазков придумал и изготовил сам.

Неизобразительная и достаточно аскетичная эта обложка существенно отличалась от пестрых обложек крученыховских книжек, явно примыкая к другой традиции, а именно традиции ранних изданий Бурлюка, таких как «Пощечина общественному вкусу» (1912), «Требник троих» (1913), «Дохлая луна» (1913)... Как считают исследователи, цель «аскетичных» обложек Бурлюка была выпятить названия сборников, как правило, весьма вызывающих[23]. Аналогичное намерение было, видимо, и у Глазкова, хотя на фоне «Пощечины...» или «Дохлой луны» название «Вокзал» выглядит подчеркнуто нейтрально. И все же по-своему оно вписывалось в традицию футуристов, ибо заключало в себе столь ценимую ими словесную игру. Ведь слово «Вокзал» — почти точная анаграмма фамилии «Глазков», и именно этот момент изобретательно подчеркивала обложка книги.

Да и смысловые коннотации, которые вызывало у читателя название «Вокзал», — отправная точка, начало дальнего пути — видимо, соответствовали настроению тех, кто работал над сборником, — и самого автора, и Л. Ю. Брик, и всех остальных.



Часть III

«СОРОК СКВЕРНЫЙ»

«Сорок скверным» назовет Глазков 1941 год, начавшийся для него столь интересно и счастливо. Работа над «Вокзалом», равно как и все остальные дела, развлечения и студенческие заботы (летняя сессия еще не закончилась), будут прерваны событиями 22 июня. В дневнике Глазкова появится краткая запись: «Война», но позднее он вспомнит этот день и в стихах:

Был легковерен и юн я,
Сбило меня с путей
22 июня,
Очень недобрый день.

Жизнь захлебнулась в событьях,
Общих для всей страны,
И никогда не забыть их,
Первых минут войны!..

Судя по «Летописи», в «первые минуты войны» Глазков делает то же, что и большинство его сверстников — спешит увидеться с ближайшими друзьями. В дневнике перечислены их имена: Л. Ю. Брик, Андрей Попов, Леша Терновский, Миша Кульчицкий...

Встреча с Кульчицким будет подробно описана в одной из глазковских поэм:

Кульчицкий приходил тогда...
Он мне ответил на
Мой вопрос — как и когда
Закончится война.

К папиросе поднеся огниво,
Закурил, подумал, дал ответ:
— Пить мы будем мюнхенское пиво...
А война продлится десять лет.

Но меня убьют в войну такую...
Призадумался на время тут,
А потом, бессмысленно ликуя,
Радостно воскликнул: — Всех убьют!

Официальному прогнозу развития событий (война продолжится несколько месяцев и обойдется малой кровью) это предсказание, разумеется, не соответствовало, но Глазков, безусловно, думал сходно.

Предчувствие, что «всех убьют» также совпадало с собственным предчувствием Глазкова. И все же что-то его удивило, а, вернее сказать, раздражило в словах Кульчицкого. Это «что-то» была интонация, с которой они были произнесены. Глазковское определение этой интонации: «бессмысленно ликуя», — говорит о том весьма красноречиво.

В этой реакции Кульчицкого было, конечно, много мальчишеского, а также книжно-романтического, но в особой — советской — транскрипции.

Неколебимая уверенность, что цель оправдывает средства, отказ придавать значения цене, которой будет добыта победа, — все это упорно внедрялось в сознание советских юношей и девушек, и было усвоено ими достаточно крепко. Об этом пишет в своих мемуарах Коржавин, ссылаясь в подтверждение своих слов на характерное высказывание другого глазковского сверстника: «Героизм, — как говорил тогда, впрочем, без тени осуждения или юмора Борис Слуцкий, юрист по образованию, — из категории доблести превратился в категорию долга»[1].

Такое отношение сохранялось, то есть не только насаждалось «сверху», но и романтизировалась «снизу» и в гораздо более поздние годы*. Но для Глазкова оно было неприемлемо уже тогда, в 1940-х.

---

* Его квинтэссенцию выражает песня на слова Булата Окуджавы: «И значит нам нужна одна Победа, / Одна на всех — мы за ценой не постоим!», — написанная для кинофильма «Белорусский вокзал», вышедшего на экраны в начале 1970-х.

Он поднимает эту тему в небольшой поэме «Это было во Ржеве» (1944), сохранившейся в глазковском архиве. Повествуя о погибшем стороже, отказавшемся сдать немцам ключи от завода, Глазков описывает этот поступок как заведомо бессмысленный: «...Героический сторож едва ли / Им прибавил серьезных хлопот...» А заканчивает поэму такой моралью: «Жизнь дороже связки железин, / Даже если их с килограмм...»[2]

Понятно, что эта, казалось бы, достаточно тривиальная мораль, звучала в то время совсем не тривиально. Она вступала в прямой конфликт с мнением властей, определявшим не только усилия пропаганды, но и конкретные методы ведения войны.

Насчет этих методов молодой Глазков позволял себе высказаться не менее откровенно. То, о чем много лет спустя расскажут, преодолев сопротивление цензуры, наиболее честные и талантливые прозаики военного поколения, Глазков напишет уже в 1942 году:

А там, где огнива нива
Люди бегут вперед
И погибают, ибо
Смерть города берет.

Характерно переиначивая известную поговорку, подставляя на место слова «смелость» слово «смерть», поэт говорит о том, какой ценой добывалась победа, чем компенсировалась неразбериха первого года войны, некомпетентность военного руководства, нехватка оружия и боеприпасов.

Кто нес ответственность за такое положение дел — у Глазкова сомнений не возникало. Одно из тогдашних стихотворений поэта фиксирует, похоже, его спонтанную реакцию на сталинскую речь от 6 ноября 1941 года, в которой главной причиной «временных неудач нашей армии» объявлялась нехватка танков. Это объяснение Верховного Главнокомандующего вызывает у Глазкова исполненный сарказма риторический вопрос: «Если танки имеют значение, / Почему мы не строим танки?!»

Не удивительно, что в смысле успешного хода (и исхода) войны Глазков полагался не столько на военную мудрость Сталина, сколько на Бога. Именно в эту «инстанцию» он обращается в стихотворении «Молитва» (1941), резко необычном на фоне не только тогдашней, но и позднейшей советской поэзии:

Господи! Вступися за Советы,
Сохрани страну от высших рас,
Потому что все Твои заветы
Нарушает Гитлер чаще нас.

Это стихотворение было необычно не только своим жанром — жанром молитвы, давно несуществующим в стране воинствующего атеизма. Прежде всего, оно было необычно коротким словом «чаще», крайне вызывающим в этом контексте. Употребление сравнительной степени наречия обнажало ход мысли молодого поэта, непосредственно сопоставлявшего Гитлера и Сталина. И отличались они — как неизбежно выходило по логике стихотворения — лишь количеством творимых преступлений.

Заметим, что сама подобная постановка вопроса станет возможна в России лишь по прошествии пяти десятилетий, когда в прессе начнут открыто проводить параллель между двумя диктаторами. В частности, этой темы касается в своих мемуарах Коржавин, в ходе рассуждений о тех советских гражданах, которые знали Сталину цену и ждали от немцев спасения.

Ни в коей степени не осуждая этих людей, понимая их личные мотивы, Коржавин в то же время решительно возражает против самой тенденции считать «меньшим злом» Гитлера, напоминая читателю об участи евреев. И в этой связи он приводит глазковскую «Молитву» как пример наиболее взвешенного отношения к проблеме. Комментируя это стихотворение, Коржавин пишет: «Я бы, пожалуй, только заменил слово “чаще” на что-нибудь вроде “откровенней” или “наглей”, а так — у этого, по общему убежде-

нию, едва ли не самого независимого поэта как предвоенного, так и послевоенного поколения — все верно. Кем бы ни был Сталин, все равно Гитлер оставался Гитлером. И связывать его имя со справедливостью не приходится»[3].

Именно поэтому Глазков и надеялся, что его «молитва» будет услышана. В согласии с предсказанием Кульчицкого: «Пить мы будем мюнхенское пиво...», — Глазков делает ряд своих собственных предсказаний, в частности такое:

Может быть, он того и не хочет,
Может быть, он к тому не готов,
Но мне кажется, что обязательно кончит
Самоубийством Гитлер Адольф.

На фоне катастрофических военных поражений осени 1941 года, когда были написаны эти строки, подобный прогноз выглядел более чем иррационально*. Но молодой поэт продолжал на нем настаивать:

Гитлер убъет самого себя,
Явятся дни ины,
Станет девятое сентября
Последней датой войны!

Попутно, как видим, Глазков предсказывает и «последнюю дату войны», и это предсказание было — в известном смысле, — не менее точным, чем первое. Возвращаясь к этой своей строфе позднее, в письме от 16 октября 1945 года, Глазков комментирует ее так: «Девятое мая — День победы над Германией. Третье сентября — день победы над Японией. Пророчество невероятное, непонятное мне самому»[4].

---

* Любопытно, что ту же идею выскажет и специальная команда американских психологов — специалистов по Гитлеру, однако сделано это будет гораздо позднее, в 1943 году, когда в войне наступит очевидный перелом и разгром Германии станет казаться неизбежным. См.: *Walter C. Langer.* The Mind of Adolf Hitler. The Secret Wartime Report, New York, 1972. P. v-vi, 3-8.

Неудивительно, что тогдашняя глазковская аудитория отнеслась к этим стихам откровенно скептически. Как свидетельствует адресат процитированного письма, «мы только посмеялись, когда Глазков прочел среди других четверостиший это “пророчество невероятное”...»[5]

Описанная сцена происходит в эвакуации, где поэт проводит три первые года войны. Призыву на фронт он не подлежал:

От армии освобожден
Я по статье 3-б.

Глазков не расшифровывает, что, собственно, стояло за этой статьей, но мы поясним. Параграф «3-б» был введен приказом наркома обороны в 1940 году и гласил, что призывники с диагнозом «циклофрения» (редкие приступы с промежутками полноценного здоровья в несколько лет) освобождаются от призыва и снимаются с воинского учета по представлении справки из лечебного учреждения[6]. Такая справка у Глазкова, очевидно, имелась.

Скорее всего, он получил ее при содействии (прямом или косвенном) матери своего школьного друга Андрея Попова, работавшей психиатром в районной поликлинике. «Мама любила Колю и всегда старалась помочь ему и Ларисе Александровне, когда они оказывались в трудном положении», — пишет Попов в своих воспоминаниях. А затем добавляет: «Лариса Александровна иногда жаловалась на неуспехи Коли и его неумение устроиться в жизни, несмотря на отличную память и литературное дарование; моя мать говорила, утешая Ларису Александровну, что все талантливые люди чем-либо выходят за рамки общепринятой нормы»[7].

Надо сказать, что выход Глазкова «за рамки общепринятой нормы» бросался в глаза не только профессиональным психиатрам. Поведение молодого поэта установило за ним репутацию человека «со странностями» уже на первом курсе Пединститута. Тогдаший товарищ Глазкова Терновский вспоминает: «Находились среди

нас и такие, кто в святой простоте заявляли ему прямо в глаза, что он ненормальный. “Вы правы — кротко соглашался Коля. — Но бестактно, непедагогично говорить мне об этом”...»[8]

Конечно, подобная кротость была хорошо рассчитанным жестом, в такой ситуации гораздо более эксцентричным, чем, скажем, откровенное выражение обиды. Но Глазков, похоже, действительно не был склонен обижаться на эту реакцию «обывателей». Ведь он, естественно, помнил, что слова «сумасшествие» и «безумие» всю жизнь сопровождали его литературных кумиров, прежде всего Хлебникова.

В случае Хлебникова выход за «рамки общепринятой нормы» был особенно очевидным, как бы непосредственно коррелируя с масштабом его дарования. А в существовании подобного рода корреляции молодой Глазков не сомневался. Неудивительно, что эпитет «сумасшедший» он охотно прилагает к себе самому. В глазковском лексиконе это было характеристикой как бы заведомо лестной, свидетельствующей о принадлежности к цеху настоящих художников:

За неведомым бредущие,
Как поэты, сумасшедшие,
Мы готовы предыдущее
Променять на непришедшее.

И все же в одной из поэм военного времени этот эпитет звучит по-иному, не столько горделиво, сколько трагически. Сквозь метафорическое значение слова здесь явно просвечивает его узко-клинический смысл, отсылая к диагнозу, на основании которого Глазков был оставлен в тылу:

На фронте дела обстояли хреново,
И стало поэтам не до стихов,
Поэзия! Сильные руки хромого!
Я вечный твой раб — сумасшедший Глазков.

И в этой связи неизбежно возникает вопрос, насколько выход поэта «за рамки общепринятой нормы» соответствовал серьезной душевной болезни, именуемой «циклофрения».

Точно установить это, естественно, невозможно. Однако нельзя исключить, что при постановке такого диагноза имела место известная врачебная натяжка, подобная той, которую совершил в свое время профессор-психиатр В. Я. Анфимов, обследовавший Хлебникова и признавший поэта негодным к армейской службе.

Этот эпизод описан в воспоминаниях В. Я. Анфимова, в клинике которого Хлебников оказался в 1919 году, спасаясь от мобилизации в Добровольческую армию. Как пишет профессор, результаты психиатрического обследования показали, что в случае поэта «все ограничивалось врожденным уклонением от среднего уровня, которое, правда, приводило к некоторому внутреннему хаосу, но не лишенному богатого содержания»[9]. Для освобождения от армии этого было не совсем достаточно, но В. Я. Анфимов пошел на риск. «Он спас поэта», — комментирует поступок профессора известный исследователь Хлебникова[10].

То же самое, думается, можно сказать о том враче-психиатре, который выдал подобную справку Глазкову.

Сам поэт, во всяком случае, считал именно так. И хотя факт получения бессрочного свидетельства об освобождении от воинской повинности (это происходит в апреле 1942 года) зафиксирован в «Летописи» без всяких комментариев, идущая следом запись — «Волга разлилась очень здорово», не характерная для Глазкова своею лиричностью, свидетельствует о чувстве немалого облегчения.

При всем своем желании приблизить победу Глазков был явно не готов идти на фронт. Служба в армии пугала молодого поэта ничуть не меньше, чем она пугала в свое время его главных учителей — Хлебникова и Маяковского*.

---

* Заметим, что с не меньшим ужасом относился к идее идти на фронт и другой поэтический предшественник Глазкова — Хармс. Как свидетельствует его жена, Хармс симулировал острое психическое заболевание, чтобы избежать призыва. См.: *Владимир Глоцер, Марина Дурново.* Мой муж Даниил Хармс. М.: Б.С.Г.-Пресс, 2000. С. 94—98.

Принципиальная несовместимость Хлебникова с «солдатчиной» любого рода была хорошо известна Глазкову, хотя мемуары профессора Анфимова он, возможно, не читал. Но он, безусловно, читал «Войну в мышеловке», начатую Хлебниковым в 1915 году в связи с объявленным призывом на Первую мировую. В этой поэме Хлебников, в частности, пишет: «Как! И я, верх неги, / Я, оскорбленный за людей, что они такие, / Я, вскормленный лучшими зорями России, / Я, повитой лучшими свистами птиц, — / Свидетели: вы, лебеди, дрозды и журавли! — / Во сне проведший свои дни, / Я тоже возьму ружье (оно большое и глупое, / Тяжелее почерка) / И буду шагать по дороге, / Отбивая в сутки 365.317 ударов — ровно. / И устрою из черепа брызги, / И забуду о милом государстве 22-летних...»

Говоря о «милом государстве 22-летних», Хлебников отсылает читателя к знаменитым строчкам из «Облака в штанах» («Иду — красивый, // двадцатидвухлетний...»), к еще нераспавшемуся братству футуристов. Нетрудно представить, как эти хлебниковские стихи должны были звучать для Глазкова в 1941 году, когда и ему самому, и большинству его товарищей-поэтов было как раз по двадцать два года.

Маяковский, впрочем, также не рвался встать под ружье, о чем он прямо пишет в автобиографии «Я сам». Но если в написанной в советское время автобиографии Маяковский подводит под свое нежелание служить в армии (царской) идеологические мотивы, то стихи, сочиненные по горячим следам, такие как «Мама и убитый немцами вечер» (1914), «Я и Наполеон» (1915), свидетельствуют об иных причинах. Прежде всего в них явственен ужас перед возможностью погибнуть — погибнуть, не успев осуществить свою главную жизненную миссию: «Люди! / Когда канонизируете имена / погибших, / меня известней, — / помните: / еще одного убила война — / поэта с Большой Пресни!»

Отчаянное нежелание идти «на убой» пронизывает и знаменитое стихотворение «Вам!» (1915), объясняя, по-

хоже, настоящую подоплеку его скандальной агрессивности. Это подтверждает и эпизод, связанный с публичным чтением стихотворения в «Бродячей собаке», воспроизведенный в мемуарах Татьяны Толстой-Вечерки:

«<...> очень изящно и нарядно одетая женщина, сидя на высоком стуле, крикнула:

— Такой молодой, здоровый... Чем такие мерзкие стихи писать, шел бы на фронт.

Маяковский парировал:

— Недавно во Франции один известный писатель выразил желание ехать на фронт. Ему поднесли золотое перо и пожелание: "Останьтесь, ваше перо нужнее родине, чем шпага"»[11].

Неудивительно, что когда Маяковского все-таки «забрили», он сделал все возможное, чтобы не попасть в действующую армию. Ему помог в этом Горький, которому, как напишет в своих мемуарах Асеев, Маяковский «был обязан жизнью, тем, что не был послан в маршевую роту под немецкие гаубицы»*.

Шанс погибнуть под «немецкими гаубицами» у Глазкова был, естественно, гораздо более высоким, чем у его поэтических предшественников. По свидетельству сына поэта, Глазков ни минуты не сомневался, что на фронте его непременно убьют, и с этой перспективой ему — в свою очередь — было трудно смириться.

Разумеется, подобного рода чувства были знакомы не только Глазкову, но и другим его сверстникам, однако публично в них признаваться никто не спешил. И не только потому, что это было стыдно, но и потому, что это было элементарно опасно. Государство определяло такие при-

---

* Цит. по: Маяковский в воспоминаниях современников. С. 418—419. Характерно, что и в позднейшие годы Асеев продолжал считать, что талантливых поэтов нельзя посылать «под немецкие гаубицы». См.: воспоминания Слуцкого: «Дело было в 1954, если не ошибаюсь, году, и писатели были вновь приглашены к руководству. Писателям дали выговориться. Асеев говорил о том, что крупноталантливых людей нельзя посылать на фронт, что вот послали Кульчицкого, а его убили» (О себе и о других. С. 198).

знания как «пораженческие настроения» и карало как уголовное преступление.

Неудивительно, что о своей неготовности идти воевать рассказали — разумеется, по прошествии не одного десятка лет — лишь единицы, и то исключительно те, кто в итоге сумел себя преодолеть, взрастить в себе «желание стать солдатом, стать как все, надеть шинель и подвергнуться всему...»[12] Это был, в частности, случай Давида Самойлова.

Те, кто так и не смог взрастить в себе «желания стать солдатом», предпочитали обходить эту тему молчанием, но Глазков и здесь представлял собой исключение. В его стихах военного времени немало «саморазоблачительных» признаний, среди которых находим такое, обращенное к себе самому: «Но на войну поехать не решишься / И от войны не убежишь в убежище...» Глазков прямо говорит о своем страхе погибнуть, не успев реализоваться как поэт: «Но если я не умру сегодня, / То я никогда, никогда не умру...»*

И все же Глазкову было важно поставить свои признания в определенный историко-литературный контекст, напомнить о конкретном прецеденте, и, видимо, поэтому он решается на следующий демарш. Явно перефразируя процитированную выше реплику Маяковского, молодой поэт заявляет в одной из поэм:

Народ великий и воинственный
Сражается на всех фронтах,
А я великий и единственный
И хорошо, что это так.

Написав эти строки, Глазков несомненно рассчитывает, что его аудитория легко распознает игру с цитатой (со-

---

* В разговорах на эту тему с друзьями Глазков также избегал экивоков. См. воспоминания Наума Коржавина: «Настроен был Коля очень патриотично, но при этом идти на фронт явно не хотел. Причина этому была проста, ни за что другое не выдавалась, а обнажалась им с предельной откровенностью: “Али забоялси? — Забоялси!”...» (В соблазнах кровавой эпохи. Т. 1. С. 474).

ответствующий отрывок из воспоминаний Толстой-Вечерки был процитирован в комментариях к стихотворению «Вам!»), а распознав, не воспримет подобное заявление слишком буквально. Апеллируя к реплике общего кумира, было, видимо, легче признаться в собственной слабости: личный опыт Маяковского давал молодому Глазкову как бы моральную индульгенцию на подобные чувства.

Впрочем, в глазах его товарищей, большинство которых находилось в это время или на фронте, или в военных училищах, Глазков ни в каких индульгенциях не нуждался. Как свидетельствует в своих мемуарах Давид Самойлов, они проявляли в этом смысле исключительное великодушие.

Рассказывая о своем собственном смятении в первые месяцы войны и о принятом решении ехать в эвакуацию в Среднюю Азию, Самойлов описывает один из разговоров со Слуцким, ненадолго приехавшим с фронта в Москву:

«Мы встретились в октябре 41-го. Слуцкий — лихой уже вояка, прошедший трудные бои и госпиталя, снисходительный к моей штатской растерянности.

— Таким как ты на войне делать нечего, — решительно заявил он.

Он, как и другие мои друзья, соглашался воевать за меня. Мне как бы предназначалась роль историографа»[13].

«Роль историографа» Глазков брал на себя как нечто само собой разумеющееся, и, надо сказать, выполнил ее с честью. Глазковское стихотворение «Памяти Миши Кульчицкого», безусловно, лучшее из написанного об этом поэте, включая прозаические воспоминания.

Однако друзья Глазкова согласились бы «воевать за него» и без всяких с его стороны обязательств. Ведь то, что таким как он «на войне делать нечего», было в его случае особенно очевидно.

Неудивительно, что в своих письмах поэту с фронта (часть которых воспроизводится в «Воспоминаниях о Николае Глазкове») они стараются его всячески ободрить. Нередко шлют деньги, понимая, что живется ему очень го-

лодно. Единственное, что они у него просят, и даже не просят, а требуют — это стихи, причем не только новые, но и старые, которые они также хотят иметь при себе. «Вышли немедленно — и как можно больше. Хочу читать тебя, — пишет, к примеру, Сергей Наровчатов, и продолжает. — Популяризирую их широко — их хорошо принимают. Достаточное число, конечно, объявляет их бредом, — но это, в конце концов, было и будет, а стихи от этого не становятся хуже...»[14]

Понятно, что подобные письма были для Глазкова огромной поддержкой. Позднее он скажет об этом в стихах:

И этот год, в который голодал,
Теперь я называю Сорок скверным,
Ну а стихи по разным городам
Я рассылал друзьям, хорошим, верным.

А письма шли, как все тогда, нескоро,
Но находили горьковский мой адрес.
Стихи полузабытого Глазкова
Читались, почитались, не печатались.

В эвакуации Глазков находился в Горьком, хотя этот город и не считался надежным тылом. Но там, как мы помним, жили бабушка и тетка поэта, у которых он с детства подолгу и с удовольствием гостил. Теперь, разумеется, Глазков отправляется в путь с совершенно другими чувствами:

И горькуировался я:
Эвакуировался в Горький.

Он уезжает, видимо, прямо в начале июля, сдав в Литинституте последние экзамены, спешно простившись с теми своими товарищами, кто еще оставался в Москве, еще раз забежав — перед самым отъездом — к Брикам и Катаняну. Запись в дневнике фиксирует: «55. Я уезжаю. Пароход “Каганович”. Шлюзы. Ночь на корме».

В Москве Глазкову делать было, видимо, нечего. Из студентов Литинститута в это время как раз начали формировать так называемый добровольный «истребительный батальон», куда, например, записался Кульчицкий. В задачи таких батальонов, которыми руководили органы НКВД и милиции, входили поддержание порядка в городе, охрана «важных объектов», выявление «шпионов и диверсантов». Отбор добровольцев проводился на основании анкетных данных, а анкетой Глазков, как известно, не мог похвастать: сын репрессированного, не комсомолец, был исключен из института... Как окажется позднее, его и на рытье окопов в силу этих обстоятельств побоятся послать, но туда Глазков поедет самовольно. Это будет уже в Горьком.

В Горький молодой поэт отправляется один, его младший брат Георгий, по-домашнему Кора, остается в Москве. Кора в тот год закончил школу и собирался поступать в художественное училище, но «вместо студенческого билета получил военкоматовское приписное свидетельство с предписанием о невыезде»[15]. Через несколько месяцев, как отмечено в «Летописи», Кора уйдет на фронт.

В конце июля в Горький приезжает Лариса Александровна. Она привозит сыну посылку от Л. Ю. Брик и Катаняна, также собравшихся (вместе с О. М. Бриком и Е. Г. Соколовой) в эвакуацию. Содержимое этой посылки перечислялось в приложенной записке: «Посылаю Вам на память — четки. Лиля. А я — печатку с моими инициалами. В. К.»[16].

Эта записка писалась 17 июля 1941 года, буквально накануне их отъезда в Молотов (Пермь), а потому ее лаконичность удивления не вызывает. Удивительно скорее другое, а именно то, что в предотъездной суете Л. Ю. Брик и Катанян не забыли про Глазкова, не преминули воспользоваться подвернувшейся оказией.

Прибыв на место и устроившись в поселке Курья под Молотовым, Л. Ю. Брик немедленно отправляет Глазкову открытку, сообщая свой адрес и справляясь о его дальнейших планах. Отвечая на эту открытку, Глазков пишет в ав-

густе 1941 года: «Самая хорошая Лиля Юрьевна. Привет! Вам. Я по-видимому окончательно (хотя ничего окончательно не бывает) горькуировался.»[17] В конце письма Глазков передает приветы всем домочадцам, а также В. В. Каменскому. Верный соратник Маяковского и Хлебникова по футуризму Василий Каменский давно уже жил вне столиц, на берегу Камы, оказавшись таким образом соседом Бриков. Это обстоятельство дает молодому Глазкову повод переделать главный лозунг дня («Долой фашизм! Да здравствует Сталин!») на собственный лад: «Долой фашизм! Да здравствуют футуристы!», — которым он заканчивает свое послание.

К этому времени Глазков уже подал документы в Горьковский педагогический институт с очевидным намерением — получить хоть какой-нибудь диплом. В «Летописи» отмечено, что его зачисляют на 3-й курс литфака, который одновременно был и последним. Учителей выпускали ускоренным темпом, и через год молодой поэт уже будет учительствовать в сельской школе.

Ну а пока Глазков ходит на занятия, ходит, естественно, довольно условно. То подвернется работа по разгрузке баржи с дровами, упустить которую было невозможно, и, работая по 12 часов в день, Глазков не появляется в институте неделю. То студентов посылают на рытье противотанковых рвов и окопов (на случай, если немцы прорвутся), и занятия отменяются. Несмотря на то, что Глазкова туда посылать никто не собирался, он отправляется вместе со всеми. «Коля пробыл там около двух недель. — вспоминает товарищ поэта, — орудовал, как и все рабочие, колхозники, студенты, ломом и лопатой. Из-за отсутствия теплой одежды нас выпроводили оттуда, сперва меня, а потом и его»[18].

Неудивительно, что предстоящую сессию Глазков ждал не без трепета. Перечислив в «Летописи» сданные экзамены: 1) По истории педагогики, 2) По методике русского языка, 3) По методике литературы, — он радостно заключает: «Итог. Не выгонят + карточка».

В одном из писем Л. Ю. Брик Глазков описывает свою учебу в горьковском Пединституте: «Но, конечно, много

всяких лекций, из которых я посещаю одну только. Читает декан Ермаков — Русская литература 20-го века. <...> Как он не понимает, что Хлебников величайший гений современности. Я ему это написал в записке, а он пришел в ярость, а записку разорвал пополам и на два, а потом опять пополам и на два, а потом опять пополам и на два, и так без конца...»[19]

Это был не первый конфликт Глазкова с деканом, но в том же письме он торопится заверить: «Из института меня не выгонят». Летнюю сессию Глазков тоже сдает успешно, ибо усердно читает все, что положено по программе. Список прочитанного, как всегда приведенный в «Летописи», занимает на этот раз чуть ли не полстраницы. Он включает в себя многих западноевропейских писателей и практически всю русскую классику. Том за томом Глазков читает Гоголя, Достоевского, Толстого, Тургенева, Гончарова, Лескова, Островского, Салтыкова-Щедрина, А. К. Толстого, Герцена... Из новейших писателей упоминаются Горький, Куприн и Бунин, но последний, естественно, только самый ранний, проходивший по разряду «критического реализма»...

Однако чтение Глазкова не ограничивается учебной программой. Одновременно он всерьез берется за Библию. Достать эту книгу в советские годы было непросто, но для Глазкова проблемы не представляло. Библия, безусловно, имелась у его бабушки и тетки, в доме которых продолжали висеть и иконы.

Характерно, что в глазковской «Летописи» Библия упоминается не в общем списке прочитанного, а совершенно отдельно. Среди записей о наиболее значительных событиях года встречаем такую: «Библия [Дочитана 27 февраля]». Цитаты из Ветхого и Нового Завета занимают в специальной тетради для выписок множество страниц, побивая в этом смысле все другие законспектированные поэтом «источники»[20].

Именно в это время библейские реминисценции начинают в изобилии появляться в глазковских стихах. В одном из них говорится про «царствие нищих духом». В другом очевидна скрытая ссылка на Экклезиаста: «Подобно теням на стене / Проходит все на свете...» В третьем при-

водятся слова одного из апостолов: «...Прекрасно сказано у Павла / По поводу такой любви. // — Если пророк, и верой своею / Передвинуть горы сумею, / А любви не имею, / То я ничто».

Библейские реминисценции возникают и в переписке Глазкова, правда, как правило, в шутливом контексте. В письме Л. Ю. Брик от 25 февраля 1942 года он, в частности, пишет:

«<...> Вина очень хочется.

Помните, пророк Иоиль гениально предсказал

— Пробудитесь, пьяницы и плачьте, рыдайте, все пьющие вино о виноградном соке, ибо он отнят от уст ваших.

Мне бы так предсказать! Предскажу...»[21]

Не случайно в анкете, самолично составленной в Горьком для себя и ближайших товарищей, Глазков называет Библию «лучшей книгой»[22]. Понятно, однако, что к этой «книге» он относился не только как к «памятнику литературы».

Религиозность Глазкова не была секретом для большинства его знакомых, а уж тем более близких друзей*. Однако из мемуаров, вошедших в «Воспоминания о Николае Глазкове», такую информацию извлечь непросто.

В момент подготовки сборника «религиозная тема» относилась еще к разряду запрещенных, и потому затронуть ее напрямую, хотя поневоле и очень кратко, удалось лишь одному, наиболее упрямому мемуаристу — Ю. И. Долгину.

Впоследствии Долгин мне расскажет, каких немыслимых усилий ему стоило отстоять те несколько строк своих воспоминаний, в которых он писал о христианстве Глазкова. Да и процитировать он смог лишь глазковскую «Молитву», хотя случаи прямого обращения поэта к Богу этим стихотворением, разумеется, не ограничивались.

---

* О религиозности Глазкова свидетельствовали не только его стихи, но и дневниковые записи, в частности запись о крещении родившегося сына: «Колька маленький крещен 23 апреля 1957 г.!!!» И сам этот факт, и форма его подачи (целых три восклицательных знака) были в то время весьма необычны. Однако позднее отношение Глазкова к религии, видимо, изменится. Сын поэта, «Колька маленький», вспоминает, что в его присутствии отец часто повторял: «Я — агностик».

Прежде всего, естественно назвать стихотворение «Псалом» (1944), в котором Глазков возносит мольбу уже не об общей судьбе страны и народа, а о собственной участи гонимого и нищего поэта:

...За то, что имя Его познал,
Не спросит, зачем я стихи писал.
Любовная лодка
не разобьется о быт.
Господь Бог,
Он все видит, все может, все знает.
На него я надеюсь. Не буду убит.
Он избавит меня и прославит...[23]

На милость Божью поэт уповает и в другом стихотворении 1944 года, в котором пишет о младшем брате, пропавшем без вести в первый же год войны:

У меня был брат. Его звали Кора.
И он не был похож на витязя.
И захочет Господь, мы увидимся скоро,
Не захочет Господь, — никогда не увидимся.

Христианские мотивы присутствуют во многих других глазковских стихах военного времени, хотя прочитать их в этом ключе подчас непросто. Мешает резко неканоническая — игровая, а порою и ерническая форма, в которую Глазков облекает свои проповеди любви и ненасилия. В этом смысле особенно характерно глазковское стихотворение «Лапоть» (1942), в котором поэт описывает смертельный поединок между неким «НН-м» и неким «бродягой», а также их последующее примирение — уже на небесах:

Они зарезали друг друга,
Ну а потом
Они пожмут друг другу руку
На свете том.

Поскачут также на конях,
Вдвоём, не врозь,
И вместе станут пить коньяк
Небесных звёзд.

Но если такой исход дела вполне согласуется с христианским убеждением в том, что враги на земле способны как друзья войти в Царство Небесное: «Мир мой даю вам; не так, как мир дает, Я даю вам» (Ин. 14:27), то само описание Царства Небесного вступает в резкое противоречие с церковным каноном.

Впрочем, следовать этому канону молодой поэт никогда и не ставил своею задачей, о чем прямо написал в одном из стихотворений 1944 года. Начав с изъявления благодарности Богу, «Господу, что сотворил планеты, / Дал нам объективные законы...», Глазков продолжает:

Но, как все пророки и поэты,
Я не верю в Господа иконы,

В Господа церквей и архиреев
Где, как в армии, чины-титулы;
Верить в церковь можно лишь поверив
В красоту ее архитектуры[24].

Заметим, что в 1944 году у Глазкова были особые основания усомниться в красоте церковной «архитектуры», подчеркнуть ее сходство с «архитектурой» армейской. Ведь совсем недавно, осенью 1943 года, Сталин санкционировал срочный созыв Архиерейского собора и избрание патриарха, узаконив тем самым союз церкви и государства. Патриархом стал митрополит Сергий, засвидетельствовавший свою лояльность режиму в опубликованной в «Правде» (от 9 ноября 1942 года) телеграмме Сталину: «Я приветствую в Вашем лице богоизбранного вождя, который ведет нас к победе, процветанию в мире и светлому будущему народов...»

Такие телеграммы не могли не вызвать скепсиса Глазкова, хотя «в Господа церквей и архиреев» он не верил и до этих событий. Прямой вызов церкви мы находим уже в довоенных глазковских стихах:

Прихожу я к монахам
Говорю как поэт:
Вы, ничтожные, как Монако,
Знайте, что Бога нет.

А потом прихожу к атеистам,
Говорю как пророк:
Там, на небе мглистом,
Есть Господь Бог.

Подобного рода вызов содержал в себе и титул «Николая Чудотворца», которым Глазков охотно награждает себя:

Я — Николай Чудотворец,
Император страниц.
Хочу не кому-нибудь вторить,
А истину провозгласить.

Этот титул поэт будет использовать не однажды: в «Любвеографической поэме» (1942), в стихотворении «На взятие Поэтограда» (1944)... Возникнет даже идея пьесы с подобным названием, о которой Глазков сообщает в письме В. А. Катаняну: «Замыслы у меня: Николай Чудотворец (комедия). Николай Чудотворец это я. Действующие лица — всякий, кто хочет. Действующие люди сами пишут свои монологи. Такова комедия»[25].

Конечно, стремление молодого поэта именовать себя «Николаем Чудотворцем» неизбежно приводит на ум аналогичные жесты футуристов. Вспоминается, в частности, известная картина Давида Бурлюка, изображающая Василия Каменского в нимбе святого (сплетенном из строчек

его стихотворения) и сопровожденная письменным заверением художника, что портрет написан «с натуры». Ну и, конечно, нельзя не вспомнить первоначальное название «Облака в штанах» — «Тринадцатый апостол». Эту роль, как известно, отводил себе Маяковский.

Но эта внешняя схожесть лишь подчеркивает разность. В отличие от футуристов вообще и от Маяковского в частности, вызов церковному канону не предполагает у молодого Глазкова богоборческих интенций. Свое «мировоззрение» поэт твердо определяет как «христианство», правда, вкупе с «марксизмом» и «футуризмом». Именно так Глазков отвечает на соответствующий вопрос уже упоминавшейся нами анкеты[26].

На первый взгляд может показаться, что «христианство, марксизм, футуризм» — три «вещи несовместные», но в реальности дело обстоит сложнее. Марксизм и христианство вполне уживались друг с другом даже в сознании религиозных философов, в частности Бердяева. Он честно отмечал в себе «марксистскую закваску» и признавал ряд сильных сторон учения Маркса[27].

Глазков, в свою очередь, подходит к марксизму дифференцированно, принимая, главным образом, его «экономическую» часть. Не случайно на другой вопрос той же анкеты: «Что движет историю?», — молодой поэт отвечает: «Развитие производительных сил, столкновение личности с коллективом и мировая дурь»[28].

Но если «развитие производительных сил» было прямою цитатой из Маркса, то вторая «движущая сила истории» — «столкновение личности с коллективом» — вступала в прямое противоречие с теорией марксизма. Глазков, как мы знаем, прекрасно видел, что, вопреки ожиданиям Маркса, растворение личности в «социалистическом коллективе» не только не обеспечивает ее всестороннего расцвета, но неизбежно ведет к деградации.

В оппозицию к марксизму вставала и третья «движущая сила истории» — «мировая дурь». Этим термином собственного изготовления молодой поэт обозначал стремление человечества к самоистребительным войнам:

Времени массу, труда и учебы —
Разве это не глупо? —
Безжалостно тратить, чтобы
Людей превращать в трупы?

К тому же это напрасный труд;
Люди и без того умрут!

Недвусмысленно осуждая любые войны, вне зависимости от их «классового» характера, Глазков демонстрирует откровенно немарксисткий подход к явлению, заклеймленный властями как «пацифизм». Источником глазковского пацифизма была, скорее всего, его религиозность, хотя примитивистская, нарочито косноязычная форма его пацифистских призывов заставляет вспомнить об эстетике футуризма.

Самого поэта это ничуть не смущало. Христианство и футуризм представлялись ему понятиями не только не антагонистическими, но отчасти и родственными: в бунтарском жесте футуристов Глазков различает несомненное сходство с православной традицией «юродства»[29].

Об этом свидетельствует глазковское стихотворение «Боярыня Морозова» (1945), в котором поэт отсылает читателя к знаменитой картине Сурикова, привлекая внимание к одному из персонажей толпы:

...Нищий там, и у него вериги,
Он старообрядец и юродивый.
....
У него горит святая вера,
На костре святой той веры греется
И с остервененьем изувера
Лучше всех двумя перстами крестится.

С этим нищим Глазков и сравнивает себя:

...Я юродивый Поэтограда,
Я заплачу для оригинальности...

У меня костер нетленной веры,
И на нем сгорают все грехи,
Я поэт ненаступившей эры,
Лучше всех пишу свои стихи.

«Нетленная вера», о которой говорит здесь Глазков, — это прежде всего его вера в футуризм, от заветов которого он никогда не отступался. Этот свой «подвиг» футуриста, несущий в себе эстетический и политический вызов режиму, поэт сопоставляет с «подвигом» юродивого, чье демонстративное нарушение общепринятых норм часто было формой социального протеста. Так описывала феномен юродства русская классическая историография, в которой Глазков был весьма осведомлен.

Это чтение, видимо, подсказало саму возможность подобной ассоциации, но сравнение себя с юродивым Сурикова имело под собой и другую причину. Суриковское полотно, воскрешавшее одну из самых кровавых страниц русской истории — гонения на приверженцев Старой веры, оплотом которых была боярыня Морозова, наводила на мысль о пытках и казнях новейшего времени.

Не случайно именно эту картину вспоминали в разгар террора и другие поэты, в частности Анна Ахматова: «Какой сумасшедший Суриков / Мой последний напишет путь?» — сказано в стихотворении 1937 года.

И хотя боярыню Морозову на картине везут в заточение, а юродивого, демонстративно воздевающего двуперстие, пока никто не трогает, это не снимало трагического подтекста глазковского стихотворения. Ведь Глазков, безусловно, прекрасно знал, что уже в восемнадцатом веке юродивые утеряют свою традиционную неприкосновенность и начнут преследоваться на общих основаниях.

А от преследований поэт не зарекался. В первые месяцы войны Горький сильно бомбили, но Глазков не исключал, что он погибнет отнюдь не под немецкими бомбами. Об этом свидетельствует написанные в эти месяцы строки:

А если пыль дорожная
И путь ведет в Сибирь,
То все равно как должное,
Приемлю эту пыль.

К счастью, эта чаша его миновала, хотя и в Горьком поэт не делал ни малейших попыток затаиться. Скорее, напротив: он энергично искал себе слушателей и нашел таковых. Вокруг Глазкова вскоре сложился кружок почитателей, но способных на донос среди них не оказалось.

«ДУРАКИ И ДУРЫ МОГУТ УЙТИ!..»

Со многими из тех, с кем Глазков познакомился в Горьком, у него сохранятся отношения на долгие годы, хотя впоследствии жить они будут в разных городах. Большинство новых товарищей поэта были также эвакуированные, только приехали они не из Москвы, а из Белоруссии и с Украины.

Все они были значительно моложе Глазкова, но учились на том же литфаке Пединститута и отличались серьезной начитанностью. А также, очевидно, независимым вкусом, ибо сразу оценили глазковские стихи. Один из них, Лазарь Шерешевский, будет вспоминать: «Я по тогдашнему своему возрасту прилично знал русскую поэзию, и классическую и современную, читал и Хлебникова, и Каменского (последнего даже видел и слушал), бредил Пастернаком, знал Луговского, Твардовского, Симонова, Сельвинского... Но ничего подобного в жизни еще не встречал!»[1]

Даже замашки заправского футуриста, которые Глазков продолжал демонстрировать в Горьком, не смогли их отпугнуть.

Вот как описывает другой его товарищ самое начало их знакомства:

«После первой лекции, во время перерыва, Глазков, подойдя ко мне, счел нужным уточнить, что он не просто поэт, а поэт гениальный. И уточнил стихами:

Я не гегельянец,
А я генильянец.
Николай-чудотворец,
Император страниц.

“Император страниц” мне очень понравился, как и это четверостишие. <...> Когда впоследствии читал в рецензиях и предисловиях оценочные характеристики: “большой талант”, “неповторимый талант” и т. д., мне всегда в это время слышался голос Коли, его слова:

“Я не гегельянец, а я генильянец”, во что уверовал я с первых шагов нашей дружбы. Хотя понял, что слово “гений” из его саморекламы — это всего лишь своего рода маска, бравада, оригинальничанье, что ли. Наконец, желание привлечь к себе внимание сверстников, слушателей, которых, несмотря на войну, у него всегда было немало...»[2]

Большинство этих «слушателей» сами писали стихи (двое станут впоследствии профессиональными литераторами) и, естественно, несли их на суд Глазкова. Но он, как Л. Шерешевский настойчиво подчеркивает в своих мемуарах, «никогда не изображал из себя “мэтра”, не вещал, не поучал, а честно высказывал свое мнение, по возможности щадя самолюбие ближнего. Если стихи, прочитанные ему, не нравились Глазкову, он либо смущенно похмыкивал: “Это... трогательно...”, — либо точно определял уязвимые места стихов, был в суждениях своих немногословен и строг...» «Впрочем, — продолжает мемуарист, — я не помню, чтобы на него кто-либо обижался даже после отрицательного отзыва: он все умел скрасить добродушной шуткой...»[3]

Об этом свидетельствует и входившая в ту же компанию Калерия Русинова, подробно описавшая в своих воспоминаниях, как Глазков разбирал ее первые стихотворные опыты. Разумеется, ему нравилось в них наиболее «противоестественное», например, такие строчки: «Закачалась береза осиновая / И осина стала березовой», — которые Глазков отметил с особым одобрением[4].

Свой опыт «работы с молодыми» поэт подытожит уже при расставании с ними, в стихотворении «Г. У.» (1944), и эта аббревиатура, построенная, как становится ясно по мере чтения, по аналогии с МГУ, означает «Глазковский университет»:

Все творчество мое простое,
И в нем коварных мыслей нет;
Но хорошо, что я построил
Глазковский университет.

Мои стихойные исканья
В нем обязательный предмет,
И мной сработан не из камня
Глазковский университет.

Меня признают — я уверен —
Раньше, чем через двести лет,
И будет лучшей из таверен
Глазковский университет.

Но в наши дни всемирной дури
И героических побед
Вступать я не рекомендую
В Глазковский университет.

Но юные стихотворцы не были склонны прислушаться к этим благоразумным советам. Калерия Русинова, в частности, взяла на вооружение не только «стихойные исканья» Глазкова, но и его самиздатскую практику. «В подражание Глазкову, — вспоминает их общий товарищ, — [Лера] делала броские рукописные книжечки, раздаривая их нам»[5]. К счастью, эта деятельность начинающей поэтессы обошлась без последствий и для нее самой, и для ее друзей.

В своих мемуарах Русинова вспоминает также о том, как она, собственно, познакомилась с Глазковым. Хотя она сразу заприметила его в институте, про себя назвав «чудиком» (в конце августа Глазков ходил в зимнем пальто и в ушанке), кто он такой она выяснит позднее.

Узнав от друзей, что в одной из комнат общежития Пединститута будет проводиться «поэтический вечер» некоего Николая Глазкова, Русинова решает на него пойти:

«Прихожу. Дым коромыслом. Народу набралось порядком. На подоконнике в той самой ушанке сидел тот самый чудик и дымил папиросой. Не это ли поэт?

И вдруг:

— Дураки и дуры могут уйти!

Признаюсь, хотелось выбежать из комнаты от такого знакомства. Глазков повторил свое предложение. Девчон-

ки демонстративно поднялись и ушли, как говорится, хлопнув дверью. А я осталась.

Сколько длился этот вечер, я уже не помню. Помню только, что трамваи давно уже не ходили...»[6]

Ободренный успехом, Глазков торопится провести свой следующий вечер. В письме Л. Ю. Брик он подробно описывает это мероприятие: «4-го мая я устроил в 21-ой комнате общежития свой 2-ой поэтический вечер (первый был 27 апреля там же). Присутствовало 15 человек людей. Начал я довольно своеобразно: "Мои стихи не всякому понятны. Чтобы их понимать, нужно соображать. Посему всем, кто не соображает, рекомендую удалиться". Конечно, никто не ушел. После стихов развернулись прения. Было весело...»[7]

Глазков явно доволен, что его выступления собирают народ. Никакие «прения» его не смущают, а скорей раззадоривают. Они дают непечатающемуся поэту столь необходимое ему ощущение — наличия аудитории, и при том не особенно маленькой. На волне этого ощущения, видимо, и написано такое глазковское стихотворение:

Писатель рукопись посеял,
Но не сумел ее издать,
Она валялась средь Расеи
И начала произрастать.

Поднялся рукописи колос
Над сорняковой пустотой.
Людей громада раскололась
В признанье рукописи той.

Одни кричали: — Это хлеб,
И надо им засеять степи! —
Другие — что поэт нелеп
И ничего не смыслит в хлебе.

Однако проведение этих двух вечеров не сошло молодому Глазкову с рук, да и вряд ли могло сойти. Разразил-

ся скандал, который он описывает в том же письме Л. Ю. Брик. Пытаясь представить случившееся в юмористическом свете, Глазков пишет: «А тем временем в Пединституте взбунтовались людишки, которые всегда мне напоминали что-то скверное. Один из этих моржовых, как я уже сообщал, если сообщал, и не сообщал, если не сообщал, бродил по институту и приставал ко всем ребятам с вопросом: "Почему Глазков гений?" А другой моржовый выступил на собрании и стал рассказывать про меня всевозможные анекдоты. Если бы он сам их выдумал было бы остроумно, но он, как сам рассказывал, вывел их на основании сплетен. Короче говоря, повторилась московская пединститутская история. Ну и черт с ней...»[8]

Выгнать Глазкова из института уже возможности не было (диплом к тому времени был получен), но последствия могли оказаться куда более мрачными, на что ему, видимо, прозрачно намекнули.

От выступлений в общежитии пришлось отказаться, но узкий кружок друзей и почитателей Глазкова продолжал собираться у него дома. Ему по-прежнему было кому прочитать написанное и получить немедленный отклик.

Это, естественно, не отменяло нужды в профессиональном разговоре, в квалифицированном мнении, в частности, в мнении его товарищей-поэтов, которым Глазков исправно посылает стихи. Но, главное, в мнении Бриков и Катаняна, вкусу которых он доверяет особенно.

Связь с ними, благодаря наличию стабильного адреса и в эвакуации, и в Москве (куда они возвращаются осенью 1942-го), была практически бесперебойной.

Вынужденная разлука не охладила их привязанности к молодому поэту. В одном из писем Глазкову Л. Ю. Брик пишет: «Все мы очень соскучились по Вас. Это не слова! Вспоминаем Вас каждый день буквально. [Подчеркнуто Л. Ю. Брик] Не знаю, родные ли мы Вам, а Вы нам самый родной и близкий»[9].

Не менее щедрыми на теплые слова были и послания В. А. Катаняна.

Л. Ю. Брик Глазков всегда первой отправлял написанное, часто сопровождая рукопись такою просьбой: «Кроме того, мои стихи не догма, а руководство к действию. Поэтому если Вам или Василию Абгаровичу или О. М. или Е. Г. что-нибудь не нравится, то Вы или Василий Абгарович или О. М. или Е. Г. будьте как дома и зачеркивайте устаревшие понятия и заменяйте их новыми...»*

Разумеется, никто из перечисленных ничего не зачеркивал и не заменял в глазковских стихах, хотя бывало, конечно, что им что-то не нравилось или нравилось меньше всего остального. В таких случаях они деликатно, но твердо писали Глазкову об этом. Но прежде всего они подчеркивали удачи, подробно обсуждая «все самые замечательные места», как выразился Катанян в одном из писем Глазкову[10]. Иногда они высказывали и более общие соображения о глазковской поэзии, цель которых была все та же — поддержать молодого поэта, укрепить его веру в себя.

Возможно, именно в силу постоянного контакта с Бриками и Катаняном годы, проведенные в эвакуации, оказались для Глазкова столь плодотворными.

В это время он пишет много «краткостиший», хотя сам этот термин, обозначающий столь любимый им жанр четверостиший и двустиший, Глазков, видимо, изобретет позднее. Этот жанр был в загоне в годы сталинского неоклассицизма, поощрявшего монументальность, а малые формы откровенно не жаловавшего за их общий, так ска-

---

* Письмо от 25 февраля 1942 года. Архив Н. И. Глазкова (Москва). Молодого поэта очевидно вдохновлял пример Маяковского, как известно, безгранично доверявшего вкусу Бриков. Глазков, возможно, знал, что у Хлебникова, в свою очередь, были люди, которым он не только разрешал себя править, но и настаивал на этом. Так, например, в одном из писем к Крученых Хлебников пишет, имея в виду своего адресата и М. Матюшина: «[вы] имеете право изменять текст по вкусу, сокращая, изменяя, давая силу бесцветным местам. Настаиваю». (Цит. по: *Б. Н. Капелюш.* Архивы М. В. Матюшина и Е. Г. Гуро // Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского дома на 1974 год. Л.: Наука, Ленинградское отделение, 1976. С. 17).

зать, органический, порок — недоговоренность, непроясненность морали. В своих краткостишиях, однако, Глазков не только не пытается этот «порок» преодолеть, но, напротив, усиливает его прививкой абсурда. Эта прививка особенно ощутима в тех краткостишиях, которые поэт посылает Л. Ю. Брик. Например, в таком:

Вокруг трамвайной линии
Стоят деревья в инее,
Не красные, не синие,
А черт знает какие они!..

Или в таком:

Пароход поехал по Америке,
Ветер был.
Я в тот вечер двести двадцать две реки
Переплыл.

Любопытно, что именно эти стихи Л. Ю. Брик выделяет как несомненные удачи. В письме Глазкову от 14 марта 1942 года она, в частности, пишет: «Есть изумительные новые четверостишия. Весь день твердим: “Вокруг трамвайной линии...”, “Пароход поехал по Америке...”...» Точно так же считает и В. А. Катанян, написавший Глазкову в отдельной, хотя и датированной тем же числом, записке: «Некоторые новые четверостишия очень хороши. К двум упомянутым еще нужно прибавить Алладина, Путь азбучных истин, Я лез на дерево, Любимая девушка...»[11]

Большинство перечисленных текстов Л. Ю. Брик вставит позднее в глазковский «Вокзал», который будет открываться программным краткостишием:

Написал то же я,
Быть может, что и прочие,
Но самое хорошее
В том что покороче.

Так думал сам поэт, так полагало большинство его читателей, и так — уже много позднее — будет считать критика.

В «эпиграмматичности» молодого Глазкова критика увидит именно ту особенность, которая резко отличала поэта «от всех его предшественников, начиная с Хлебникова и Маяковского и кончая Олейниковым и Заболоцким»[12]. Ведь если эти поэты радикально «ломали» традиционный синтаксис русского стиха, скованный обычно «границами строфы, чаще всего — четверостишия», то в глазковской поэзии дело обстояло иначе: «И синтаксическая, и логическая, и эмоциональная, и музыкальная фраза [Глазкова], как правило, замыкается рамками четверостишия», которое «даже в большом лирическом стихотворении, даже в поэме обнаруживает тенденцию к самостоятельному существованию...»[13]

Такую тенденцию демонстрируют все поэмы Глазкова, которые сам он определит как «мозаично-фрагментарные», то есть состоящие из отдельных «осколков» (в большинстве своем четверостиший). Эти «осколки» поэт не только свободно тасует внутри поэмы, но нередко перемещает из одной в другую. Подобная манера обращения с собственным текстом обескураживала и огорчала товарищей Глазкова, часто не узнававших своих любимых вещей и горько пенявших на это поэту. Но он, как печально констатировал Терновский, «не внимал нашим доводам и был непреклонен»[14].

Глазков очевидно равнялся на Хлебникова, который не был склонен относиться к своим произведениям как к застывшим конструкциям. Особенно наглядно это проявлялось в поздних хлебниковских поэмах, часто «смонтированных» из уже готовых «кусков», существовавших когда-то в виде самостоятельных стихотворений.

Но если главной задачей Хлебникова было достижение эпической всеохватности, заставлявшей рассматривать «малые формы» как заготовки для «больших форм», поэм или «сверхповестей», то Глазков тяготел к обратному. Он дробил свои поэмы на мелкие «осколки», которые использовал в качестве самостоятельных текстов.

Такими «осколками» были наиболее знаменитые глазковские строчки, в частности, эти:

Официантки — как трамваи:
Когда их ждут, то не идут.

Или эти:

Тяжела ты шапка Мономаха,
Без тебя, однако, тяжелей!..

Особая популярность подобных «осколков», естественно, приводила к тому, что сами поэмы нередко оставались в тени, хотя многие из них, безусловно, заслуживают специального разговора.

В частности, поэма «Хлебозоры», написанная осенью 1941 года. Местное слово «хлебозоры» было непонятно большинству глазковских слушателей, а потому и являлось в глазах молодого поэта идеальным названием, сразу зацепляющим внимание аудитории. Впрочем, в первых же строчках Глазков разъясняет, что оно, собственно, значит:

Это молнии без грома,
В ночь, которая темна.
В эту ночь в окно из дома
Не увидишь ни хрена...

Так мне кажется, пожалуй,
А на практике не так...

«Хлебозоры» в глазковской поэме выступают как метафора поэтической интуиции, позволяющей различить в темноте грядущего (особенно беспросветного в первые месяцы войны) проблески надежды. Именно в «Хлебозорах» Глазков впервые предскажет самоубийство Гитлера, а значит, и неизбежную победу.

Судя по мемуарам горьковских товарищей поэта, «Хлебозоры» были встречены ими с особенным энтузиазмом.

Эта поэма предлагала читателю прежде всего утешение, тогда как другие «военные» вещи Глазкова наводили на размышления, «переварить» которые был готов не каждый.

На размышления наводили и отчаянная «Молитва», и «Лапоть» с его эксцентрической эсхатологией, и «Мировая дурь» с ее несвоевременным пацифизмом, и поэмы из цикла «Сорок скверный», в которых глазковская трактовка категорий «героизма» и «долга» вступала в прямое противоречие с официальной.

Впрочем, уже в первые месяцы войны Глазков не ограничивает себя военной темой, хотя и понимает, что рискует вызвать неодобрение аудитории. Как он сформулирует в одной из тогдашних поэм:

Мои читатели, меня они не
Простят и обвинят вдвойне
За то, что я могу писать о Нине,
Когда нельзя писать не о войне.

В 1942 году была написана, в частности, «Любвеографическая поэма», наполненная ожиданием встречи с «настоящей ты», будущей героиней его собственной «Про это». И эта «настоящая ты» действительно появится, только звать ее будут не Нина, а Лида. Она станет главной героиней глазковских стихов и поэм о любви.

Но это случится позднее, а пока Глазков работает над большой и очень важной для себя вещью — «Степаном Кумырским», к которой приступает сразу по приезде в Горький, в июле 1941 года.

«Степана Кумырского» мы уже не только неоднократно упоминали, но и обильно цитировали в связи с небывалистской историей. Эта история излагалась в одной из глав «Кумырского», а точнее, не «глав», а «пароходов». Это странное название было, похоже, подсказано хлебниковской «сверхповестью» «Дети Выдры», части которой назывались «парусами».

Подобная аналогия помогает объяснить и другую особенность «Степана Кумырского», которая сближала его

с «Детьми Выдры»: тематическую разнородность всех «пароходов», связанных, однако, общей идеей. В эссе «Свояси» (1919) Хлебников объяснял эту идею как стремление уяснить судьбу славянства через связь с «азийской» культурой, «построить общеазийское сознание в песнях»[15]. Похожую задачу ставил перед собой и молодой Глазков.

«Дети Выдры» состояли из шести парусов, и точно такое же число пароходов изначально входило в «Степана Кумырского». «Пароходов было шестеро / Водоизмещеньем в 2400 строк», — писал Глазков в стихотворном послании Юлиану Долгину. Однако в дальнейшем планы изменились:

Два из них пошли на слом,
Остальные в Переделкино[16].

И действительно, находящийся в архиве Глазкова авторизованный вариант «Кумырского» содержит в себе только четыре парохода, из которых напечатаны небольшие отрывки. По этим отрывкам трудно составить даже отдаленное представление об этой поэме, хотя причины, по которым она не публиковалась целиком, совершенно понятны. Пароходы «Кумырского» крайне неравноценны по своим художественным качествам, да и в пределах каждого из них наряду со знаменитыми впоследствии строками немало проходных, откровенно слабых строф.

Наиболее удачным и цельным был очевидно второй пароход, в котором появлялся «поэт Глазков» и говорилось о создании группы небывалистов, изготовлении альманаха, разразившемся скандале, переходе в Литинститут...

Как помним, все сопричастные этим событиям лица выведены в поэме под своими подлинными именами: и сам «поэт Глазков», и сподвижники-небывалисты, и девушка Рита, скрасившая молодому поэту период «безынститутья», и давший рекомендацию Асеев, и ближайший литинститутский товарищ Кульчицкий... Да и во всех дру-

гих отношениях разрыв между вымыслом и реальностью был во втором пароходе, видимо, минимальным, что подтверждают глазковские дневниковые записи и мемуарные свидетельства его друзей.

Однако главный герой поэмы, Степан Кумырский, был персонажем подчеркнуто вымышленным, хотя и совпадавшим с «поэтом Глазковым» по ряду важных характеристик. Он обладал большою физической силой, писал неконъюнктурные стихи (в поэме приводятся их примеры), был студентом литфака Пединститута и большим любителем выпить. Однако в отличие от «поэта Глазкова» Степан Кумырский был не только стихотворцем, но и доблестным воином, лихим партизаном:

Ступай туда, повсюду рыскай
По их следам,
Незабываемый Кумырский,
Мой друг Степан.

Захватывает водки много
Он у врага...[17]

Именно сочетанием таланта и воинской храбрости Степан Кумырский «стопроцентно» оправдывал свое «скифское» имя («Степан» намекает на слово «степи», а «Кумырский» заключает в себе тюркский корень «кум», в топонимах обозначающий «пески»), вызывая у читателя соответствующие ассоциации. Эти ассоциации были особенно внятны тем, кто был знаком с глазковской поэмой «Азия», связанной с «Кумырским» многими нитями, важнейшей из которых была «скифская» тема.

Впрочем, «скифская» тема подается в этих поэмах совершенно по-разному. В «Азии», как помним, упор делался на антиномию «скифства» и Запада, с позиций которой решался вопрос об исходе грядущей войны. К этой антиномии поэт, видимо, предполагал обратиться в «Кумырском», описывая партизанские подвиги Степана, но подобный замысел остался неосуществленным.

А потому центр тяжести сместился в «Кумырском» на другую концепцию «скифства», которая была также намечена в «Азии». Эта концепция, сформулированная Ивановым-Разумником и уточненная Замятиным, понимала «скифство» как противостояние «внутриполитическое» — «любому строю», «любому внешнему порядку».

Олицетворением этой концепции выступает в поэме не столько Кумырский, сколько «поэт Глазков». Это он не поддается усилиям властей по формовке «советских писателей», по подгонке их всех «под общий аршин»:

Я против был в стихах своих
Любых ограничений темы.
И был антиаршинен стих
Моей метрической системы.

Впрочем, в сопоставлении с «метрической системой» слово «антиаршинен», которым Глазков определяет свой «стих», активизирует другие семантические связи, делая образ особенно многомерным.

Ведь для тогдашних глазковских читателей вся долгая история с внедрением метрической системы в России была еще сравнительно недавним прошлым. Память была жива не только об успешном завершении реформы (это произошло в конце 1920-х), но и о многолетнем пути к такому финалу, о бесплодных усилиях ее первых энтузиастов, в том числе Менделеева. А потому этот образ должен был сказать читателю, что при всей своей убежденности в правильности выбранного пути, на его легкость поэт не рассчитывает.

Еще более определенно об этом говорится в одном из следующих пароходов «Кумырского». Размышляя о судьбе «поэта Глазкова», автор пишет:

Конгениален был он трохи,
Но не воспел знамен кармин.
Его стихов за эти крохи
Бросать не надобно
В камин.

Он не печатался в журналах
И денег в прессе не стяжал,
И всякой всячины немало
Он о себе воображал.

Слово «конгениален» отсылает нас к герою дилогии Ильфа и Петрова, которую Глазков прочитал зимой 1941 года и, видимо, оцененил по достоинству*. Любимое бендеровское словечко, а к тому же в сочетании с простонародным «трохи», придавало подобным рассуждениям юмористический оттенок. Однако этот юмор вовсе не отменял, а лишь подчеркивал твердость молодого Глазкова, его готовность заплатить за свою непокорность по полному счету — и отлучением от печатного станка, и обреченностью на нищету.

Именно так поэт решал для себя дилемму, неизбежно встающую, по мнению Замятина, перед каждым «подлинным скифом»: «Поражение, мученичество в земном плане — победа в плане высшем, идейном. Победа на земле — неминуемое поражение в другом, высшем плане. Третьего — для подлинного скифа, духовного революционера, для романтика — нет»[18].

Правда, слово «романтик», было не из глазковского лексикона. За время, прошедшее с момента написания замятинской статьи, оно обрасло определенными коннотациями, которые Глазкову были достаточно чужды. Еще менее охотно он обращался к слову «революционер» и его производным, давно перешедшим в разряд главных советских идеологем. А если и обращался, то умело лишая это слово всей его сакральности:

У молодости на заре
Стихом владели мы искусно.

---

* Глазков цитирует в стихах и другие выражения Бендера. См., например, стихотворение «На взятие Поэтограда» (1944): «Но и Москва не Рио-де-Жанейро / И, к сожалению, не Поэтоград». Даже более того, в стихотворении 1946 года Глазков перечисляет Бендера в ряду своих непосредственных «предков»: «Что из того, что день наш черен, / Не привыкать к бедам. / Наши предки Чацкий, Печорин, / Рудин, Базаров, Бендер».

Поскольку были мы за ре-
волюционное искусство...

С помощью неожиданного переноса (или по крученыховски — «сдвига») Глазков придает тяжелому, грозному прилагательному совсем иное звучание — веселое, даже легкомысленное. И читатель понимал, что столь знакомое ему сочетание — «революционное искусство» означало в стихах поэта совсем не то, что им в то время рутинно называлось. Не соцреализм, а небывализм или «нео-футуризм».

В «Степане Кумырском» слова «небывализм» и «неофутуризм» выступают как синонимы, и поэт нередко заменяет одно слово другим. В контексте «скифской» концепции слово «футуризм» дополняется новым — весьма существенным — смыслом.

Этот смысл в свое время выявил Замятин в статье «Презентисты» (1918), начинавшейся так:

«Футуристы умерли. Футуристов больше нет: есть презентисты. <...> Ведь из газеты бывших футуристов явствует непреложно: для них futurum стало praesens'ом, будущее — настоящим, их прекрасная Где-то Тамия найдена и это... теперешняя наша могучая, славная, благородная Республика Советов. <...>

Пока футуристы не сделались презентистами — ими можно было любоваться, как Дон-Кихотами литературы: если Дон-Кихоту и случится быть смешным — его смешное красиво. Хороша была их вихрастость, непокорность и самая их абсурдность: во всем этом была буйная молодость и подлинный бунт.

Но то были футуристы. А презентисты жаждут носить казенный штемпель на лбу...»[19]

Конечно, утверждать со стопроцентной уверенностью, что Глазков был знаком с этой замятинской статьей нет достаточных оснований, хотя поэт ее мог получить из того же источника, что статью «Скифы ли?», которую он, безусловно, читал. Но, в любом случае, Глазков явно противопоставляет свой «нео-футуризм» тому явлению, которое

Замятин обозначил как «презентизм», и в рамки которого к концу 1930-х годов должна была вписаться вся советская литература.

Именно тогда мечты о «прекрасном будущем», противопоставленном «трудному настоящему», начали терять былую легитимность, стали считаться «не только излишними, но и идеологически сомнительными»[20]. Глазков, как мы знаем, относился скептически к реализации утопических проектов даже через много лет. Считать же такой проект уже реализованным он был тем более не согласен.

Не случайно столь важная для «Скифов» тема «пути» («Вечное достигание — и никогда достижение. Вечное Агасферово странствование»[21]) появляется, в свой черед, и в «Степане Кумырском», в конце второго парохода:

Пусть сам себе калечил жизнь,
Валяя дурака;
От моря лжи до поля ржи
Дорога далека.

Не знаю как — должно быть, так
Идет путейный тракт:
Леса похожи на спектакль,
А поле на антракт.

А телеграфные столбы
Идут куда-то вдаль,
Прошедшее жалеть стал бы,
Да ничего не жаль.

Я к цели не пришел еще,
Идти надо века:
Дорога — это хорошо,
Дорога далека.

Темы «вечного странствования» Глазков касался и в «Азии», но в «Степане Кумырском» эта тема звучит го-

раздо более настойчиво, подчеркнутая идущей рефреном строкой — «дорога далека»*.

Впоследствии эта строчка будет считаться как бы личным глазковским изобретением, которое у него заимствовали другие поэты, в частности Межиров, для названия своего первого сборника «Дорога далека» (1947). Однако похоже, что в «Степане Кумырском» эта строчка уже была прямою цитатой — из произведения, хорошо известного тогдашнему читателю.

Речь идет о «Стране Муравии» Твардовского, герой которой Никита Моргунок также отправляется в путь:

И едет, едет, едет он,
Дорога далека.
Свет белый с четырех сторон
И сверху — облака.

Эта строфа, идущая в «Стране Муравии» рефреном, воспроизводится в «Степане Кумырском» практически дословно:

На небе громоздятся там
Для снега облака,
А я иду по всем местам,
Дорога далека.

Причем дело не ограничивается лишь лексическими совпадениями. Совпадает и ритмо-метрическая структура строфы (чередование четырехстопных и трехстопных ямбов), мужская рифма, повторы:

Вся жизнь моя такое что,
В какой тупик зашла?

---

* Характерно, что любимым обращением молодого Глазкова к друзьям было в то время слово «бродяга»; тем же словом поэт охотно называл и самого себя. См.: *К. Ларкина (Русинова)* // Воспоминания о Николае Глазкове. С. 167, 171.

Она не то, не то, не то,
Чем быть должна.

Эта перекличка, в свою очередь, проясняла и заостряла смысл глазковской поэмы. Ведь и в «Стране Муравии», и в «Степане Кумырском» речь шла о поисках счастья, но позиция молодого поэта была прямо противоположна позиции Твардовского. Никита Моргунок, пустившийся в путь с мечтой о вольной и сытной жизни, вскоре убеждался, что лучшего, чем есть, и желать нельзя:

Зачем она, кому она
Страна муравская нужна,
Когда такая жизнь кругом,
Когда сподручней мне, —
И торкнул в землю посошком, —
Вот в этой жить стране[22].

Глазковский герой продолжал упорно твердить: «Дорога далека».

Именно в сопоставлении со «Страною Муравией» становятся понятны две строчки «Кумырского», завоевавшие впоследствии особую известность: «От моря лжи до поля ржи / Дорога далека». Эти строки, казалось бы, неожиданные в устах горожанина Глазкова представляли, похоже, ответ на поэму Твардовского, рисовавшую картину крестьянского благоденствия.

Понимали ли эту перекличку глазковские читатели? Скорее всего, понимали. Ведь именно в 1941 году Твардовский получил за «Страну Муравию» только что учрежденную Сталинскую премию. А это означало, что написанная и опубликованная пять лет назад поэма снова была у всех на слуху.

Впрочем, у Бриков и Катаняна второй пароход «Степана Кумырского» вызвал иные, им лично более близкие ассоциации.

В конце февраля 1942 года Глазков отправляет им первые два парохода «Кумырского», и в своем ответном пись-

ме Лиля Юрьевна подробно анализирует присланное. И хотя некоторые строфы показались ей слабыми, в целом Л. Ю. Брик одобрила пароходы («Чем больше их читаю, тем больше они мне нравятся»), специально отметив конец второго («Мне бесконечно нравится у Вас всякая строчка про "дорогу"...»)[23].

Лиля Юрьевна сообщает Глазкову, что того же мнения был и О. М. Брик:

«Ося говорит, что конец 2-ого парохода очень Чаплинский. Это верно —

Дорога — это хорошо,
Дорога далека».

Сравнение с Чаплиным звучало не только лестно, но и многозначительно. Ведь сходство не ограничивалось мотивом «дороги», которым часто заканчивались чаплинские фильмы, в частности, шедшие в советском прокате «Новые времена» (1936).

Прежде всего, были похожи герои Глазкова и Чаплина, как своей общей эксцентрической «повадкой», так и жизненной ситуацией, в которой они неизменно себя обнаруживали. И безработный бродяга Чарли, и непечатающийся «поэт Глазков» находились в постоянном конфликте с реальностью — с жестокостью власть предержащих, с тупостью и озлобленностью толпы[24]. В советской прессе этот конфликт истолковывался как «типичный конфликт буржуазного общества», заведомо невозможный в «нашей действительности», но поэма Глазкова утверждала другое. И Брики не только не спорили с молодым поэтом, но всячески поддерживали его.

Разумеется, на расстоянии это было сделать непросто, но Лиля Юрьевна находит остроумный выход. Ее ответ Глазкову написан не только крайне тепло, но и крайне продуманно. В зашифрованной форме Л. Ю. Брик доносит до молодого поэта те свои соображения, которые — по понятным причинам — она не могла открыто высказать в письме.

В частности, Лиля Юрьевна пишет:

«Я спросила Осю — почему ваши стихи мне так нравятся. Он ответил: “Потому что это музыка шаха персидского”. Это изумительно верно!

Шах персидский был в Большом театре на Князе Игоре и когда его спросили какое действие ему больше всего понравилось, он ответил: “То, что играли когда еще было светло и занавес был опущен”. Т. е. — когда музыканты настраивали свои инструменты. Осип Максимович имел в виду, что Ваши стихи — огромный изумительный оркестр, с чудесными разнообразными инструментами в руках блестящих музыкантов (которые — Вы). Настраивая, они импровизируют иногда великолепно или наигрывают сочиненное и обдуманное ими (Вами) раньше, или вдруг кусочек из Кармен. Но это еще не законченная симфония.

<...> Я не люблю технически законченные вещи. Мне нравится когда оставлено место для моего воображения. А законченное почти всегда кажется недостаточным...»[25]

Как видим, Л. Ю. Брик начинает с подробного пересказа популярного в начале века анекдота, который Глазков мог, в принципе, знать. Но даже если этот анекдот был ему хорошо известен, Лиля Юрьевна не боялась зря потратить бумагу и время. Эту старую историю она начиняет намеками на текущую ситуацию, которые Глазков должен был легко расшифровать.

Характерно, что в роли «персидского шаха» выступает сама Л. Ю. Брик, прибегая к известному в литературе приему «наблюдения иностранца», позволяющему «остранить» и исподволь высмеять «местные» нравы*.

И в этой связи выбор оперы, на которую повели «персидского шаха», был, разумеется, не случайным. Анекдот не уточнял, какая, собственно, это была опера, но Лиля Юрьевна называет конкретное произведение — «Князя Игоря», которое должно было вызвать у Глазкова определенные ассоциации.

---

* На этом приеме были построены, в частности, «Персидские письма» Монтескье, что, в свою очередь, предлагало Глазкову подсказку.

Патриотическая тема и героический пафос оперы Бородина, ясность и гармоничность ее музыкального строя прямо соответствовали тем постулатам соцреализма, которые естественно распространялись на музыку[26]. Неудивительно, что среди опер дореволюционного репертуара «Князь Игорь» занимает в те годы совершенно особое место, считаясь образцом «национального героического эпоса в музыке»[27].

Отмечая полнейшее равнодушие «персидского шаха» (то есть, самой себя) к этой опере Бородина, Л. Ю. Брик тем самым приветствует стремление молодого поэта игнорировать официальные требования — как в смысле «содержания», так и в смысле «формы».

Тем более, что столь понравившаяся «персидскому шаху» музыка, которую «играли когда еще было светло и занавес был опущен», в официальный канон не только не вписывалась, но вставала к нему в прямую оппозицию. «Музыка шаха персидского» — в описании Л. Ю. Брик — прямо перекликается с центральным пассажем давней, но отнюдь не потерявшей значения статьи — «Сумбур вместо музыки», напечатанной в «Правде» в конце января 1936 года.

В этой знаменитой, инспирированной самим Сталиным статье клеймилась опера Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда»: «Слушателей с первой же минуты ошарашивает в опере нарочито нестройный, сумбурный поток звуков. Обрывки мелодии, зачатки музыкальной фразы тонут, вырываются, снова исчезают в грохоте, скрежете и визге. Следить за этой музыкой трудно, запомнить ее невозможно. <...> Это музыка умышленно сделанная “шиворот-навыворот” — так, чтобы ничего не напоминало классическую оперную музыку, ничего не было общего с симфоническими звучаниями, с простой общедоступной музыкальной речью»[28].

Именно с этой статьи, как известно, и началась прицельная кампания против «формализма» («Левацкое уродство в опере растет из того же источника, что и левацкое уродство в живописи, в поэзии...»), в ходе которой постра-

дали многие близкие друзья Бриков, да и судьба самого Осипа Максимовича, в свое время названного «адвокатом формализма», очевидно была под угрозой.

Неудивительно, что эта статья крепко отложилась в памяти Л. Ю. Брик, которая и по прошествии шести лет могла пересказать ее «близко к тексту». И, пересказывая ее, она как бы благословляла Глазкова на все то, что в этой статье столь гневно осуждалось и что стихи молодого поэта продолжали демонстрировать столь откровенно.

И хотя Л. Ю. Брик высказывает в конце письма опасение, что Глазков может быть озадачен ее посланием («Если это письмо слишком длинное и невразумительное — телеграфируйте»), он явно не испытывал никаких затруднений в его расшифровке. Отвечая Лиле Юрьевне, Глазков называет ее письмо «великолепным», многозначительно прибавляя: «Если бы у меня была водка, я выпил бы за персидского шаха...» А в конце письма прямо пишет: «Вы вместе с В. А. моя лучшая аудитория...»*

Вскоре Глазков посылает им третий пароход «Кумырского», который, в свою очередь, был встречен с одобрением. В этой связи Л. Ю. Брик пишет:

«Коленька! Мы уже беспокоились о Вас, когда получили письмо с третьим пароходом, стихами и фотографиями. Стихами — зачитались! На фото — загляделись! Никак не могли решить на кого Вы больше похожи — на папу или на маму, т. е. на Маяковского или на Хлебникова. И наконец постановили, что на этих фотографиях Вы удивительно похожи на Маяковского! (Но так и неизвестно — на папу или на маму, ибо неизвестно кто из них папа, а кто — мама!) <...>

---

* Письмо от 23 апреля 1942 года. Архив Н. И. Глазкова (Москва). В. А. Катанян послал Глазкову по поводу «Кумырского» отдельную записку: «Милый Коленька! Лиличка написала Вам так подробно и горячо, что мне и добавлять нечего. Я не совсем согласен насчет шаха персидского, хотя это здорово сказано. Но Вы пишете стихи лучше, чем можно сказать об этом в нескольких словах. Тем лучше!.. К тому что написала Л. Ю. я все-таки могу добавить 2 прилагательных наречия — страшно <u>свободно</u> и <u>элегантно</u>... (Подчеркнуто В. А. Катаняном — *И. В.*) Обнимаю и целую. Ваш ВАК».

Очень плохое у меня настроение. Одна радость — Ваши стихи! Почти нет дня, чтоб я и Вася не говорили их...»[29]

Л. Ю. Брик, как видим, не упускает возможности подчеркнуть футуристические корни молодого поэта, и пароходы «Кумырского» дают ей для этого все основания. В этой поэме Глазков существенно расширяет свой арсенал неофутуриста. Помимо словотворчества, составных и паронимических рифм, корневых сопоставлений, полиметрии, этот арсенал включает теперь особую разновидность инверсии, открытую Хлебниковым и от него унаследованную Маяковским.

По наблюдению Н. И. Харджиева, этот прием заключался в «форсировании несамостоятельных слов — наречий и предлогов», которые эти поэты отодвигали «на конец строки — на рифмованное место»[30].

Подобное «форсирование несамостоятельных слов» Глазков активно использует в «Кумырском»:

Пускай другой исходит из
Предпосылок самых ложных...

В самой Москве, белдня среди...

Он был мой самый лучший друг
Литинститута из.

А жизнь моя такое что
В какой тупик зашла...

Глазкова, очевидно, привлекает заложенная в этом приеме игровая энергия, которую он целенаправленно высвобождает в своей поэзии. Не случайно само слово «инверсия» означает в устах молодого поэта нечто большее, чем просто поэтический прием. Свобода от общепринятых синтаксических норм становится как бы символом свободы вообще, символом определенного жизненного и творческого поведения — дерзкого, вольного, веселого — вопреки всему, что творится вокруг:

Не грусти о нас. Нам весело
И в подвале нищеты.
Неожиданность инверсии
Мы подняли на щиты.

Местоимение «мы» здесь, естестественно, довольно условно. Гораздо точнее было бы употребить местоимение «я», ибо поднимать инверсию «на щит», как в прямом, так и в переносном смысле, желающих особенно не находилось.

Таковых не было ни среди поэтов глазковского поколения, ни среди их непосредственных наставников. Да и сами родоначальники приема — Хлебников и Маяковский — постепенно к инверсии охладевали — по мере того как «серьезнела» (у каждого по своим собственным причинам) их поэзия.

Но это последнее обстоятельство вряд ли смущало молодого Глазкова, видевшего свою задачу поэта не в механическом копировании, а в развитии традиции. Тем более, что сама традиция эта предполагала открытую установку на спор, на «борьбу с отцами»[31].

«Я ТОЖЕ ДУМАЮ, ЧТО У МЕНЯ ВЕРНЫЙ ПУТЬ...»

В отличие от своих предшественников-футуристов молодой Глазков о «борьбе с отцами» никогда впрямую не заявлял, видимо, опасаясь ненароком совпасть с официозом. Но это вовсе не означало, что слишком тесная зависимость от своих непосредственных учителей не внушала ему беспокойства. Напротив, внушала, и достаточно острое.

Как мы имели случай неоднократно убедиться, в глазковской поэзии идет активный процесс преодоления этой зависимости, в ходе которого Глазков радикально переосмысливает многие мотивы футуристов (в первую очередь, социально-утопического свойства), корректирует их на собственный лад. В этой полемике крепнет голос молодого поэта, набирает уверенность его интонация, столь отличная от интонации его предшественников. Глазковская ирония, во всем многообразии ее степеней и оттенков, оставляет мало места патетике, характерной как для «громкого» Маяковского, так и для «тихого» Хлебникова.

Неудивительно, что лирический герой молодого Глазкова, вышедший на авансцену в начале 1940-х, совсем не похож на героев его учителей. И дело, разумеется, было не только в том, что в «Степане Кумырском» и других написанных в это время вещах глазковский герой надежно укоренялся во времени и пространстве, обретал конкретную биографию. Дело было, прежде всего, в новизне поэтического характера, убедительно проявлявшейся на всех уровнях стиха.

Первой, кто скажет об этом Глазкову, будет Л. Ю. Брик, его самый внимательный и пристрастный читатель. Осенью 1942 года, получив от поэта очередную порцию текстов, Лиля Юрьевна пишет:

«Стихи, конечно, нравятся очень. В них прямота и честность большого человека. И ум, и вкус аб-со-лют-ный. Вы поэт настоящий. Верю, знаю точно, что вы будете делать изумительные, великолепные НОВЫЕ вещи.

Вы не Хлебников, не Маяковский. Вы уже — Глазков. Асеев — поэт, но хуже Хлебникова. Очень талантливый Кирсанов — хуже Маяковского. А Вы не хуже и не лучше. Вы — Глазков... Вы знаете дорогу в Поэтоград...»[1]

Конечно, суждения Л. Ю. Брик об Асееве и Кирсанове можно оспаривать, но в отношении молодого Глазкова она безусловно права. Период зависимости от «мамы и папы», как Лиля Юрьевна назвала в одном из своих предыдущих писем к поэту Маяковского и Хлебникова, остался для него позади.

Нетрудно представить, насколько слова Л. Ю. Брик были важны для молодого Глазкова. В своем ответном письме он взволнованно пишет: «Я тоже думаю, что у меня верный путь, и Поэтоград в следующем письме...»[2]

Это письмо Глазков отсылает уже не из Горького, а из села Никольского Чернухинского района. Именно туда, получив диплом учителя, он был послан по распределению.

Начиная с октября 1942 года, Глазков преподает русский язык и литературу в пятом и шестом классах так называемой «неполной средней школы»:

А я неполной средней школы
Стал педагогом во селе.

В глазковской «Летописи» этот период, длившийся примерно полгода, выделен под названием «Никольское учительство». Подробности пребывания Глазкова в Никольском можно восстановить не только по его дневнику и стихам, но и по письмам к бабушке и тетке, которые он пишет почти каждую неделю.

В одном из них, посланном почти сразу по прибытии в село, Глазков сообщает: «Итак, как идет работа? С младенцами я сдружился, дисциплина — когда какая, собой я никогда не бываю доволен, а работа — не моя, но я с ней справляюсь»[3].

Впрочем, излишней нагрузки Глазков на себя не берет: планы уроков, про которые его наивно спрашивает тетка-

учительница, не составляет, импровизируя по ходу дела. Экономит и силы, и время для других занятий.

На ближайшем педсовете, правда, выясняется, что начальство школы недовольно его отношением к делу, находя его чересчур... добросовестным. В своем очередном письме Глазков докладывает: «Вчера был педсовет. Обсуждалась успеваемость 5 класса. Я сообщил, что по русскому языку будет за 1-ю четверть 5 “плохо”. Директор стал говорить, что это недопустимо и т. д. Но я сослался на то, что не моя вина, что младенцы пишут безграмотно, что существуют установленные Наркомпросом нормы успеваемости и т. д. Тогда директор стал мне намекать на то, что я должен быть снисходительным и т. д. (сказал бы просто, ставьте на одну отметку выше, и я бы поставил)...»[4]

Именно так Глазков и станет поступать в дальнейшем, подводя под эту позицию солидную философскую базу:

И в селе ничего не хочу изменять,
Все равно ничего не получится,
Ибо умный научится и без меня,
А дурак ничему не научится.

Подобная философия, конечно, жизнь облегчала, но особенно веселой ее не делала. Общаться, при всем своем умении сходиться с людьми, Глазкову в Никольском решительно не с кем, подсказывая поэту такой каламбур:

Я, как покойник, замурован
В черным-Чернухинский район...

Впрочем, в письмах к бабушке и тетке Глазков старается бодриться. В одном из посланий в Горький он, в частности, пишет:

«Кроме школы занят бываю чем?

Пишу: 1) Стихи, 2) Письма.

Читаю: 1) В. И. Ленина, 2) Прочие книги, 3) Письма, которые получаю.

Помогаю по хозяйству: 1) Колю дрова, 2) Хожу за водой, 3) Растопляю печку, а когда спичек нет, то из искры (посредством фитиля и кремня) высекаю пламя.

Изучаю местные быт и нравы»[5].

Следует заметить, что упоминание «В. И. Ленина» отдельно от всех «прочих книг» сделано Глазковым не из особого благоговения, а по другим причинам. Судя по записи в дневнике, «прочие книги» представляют собой главным образом детскую литературу, необходимую для работы с «младенцами». В приведенном Глазковым списке числятся: «Занимательная ботаника» Цингера, «Потомок Чингисхана» В. Яна, «Детство Никиты» и «Золотой ключик» Алексея Толстого, «Тимур и его команда» Гайдара, «Доктор Айболит» Чуковского... Поставить работы Ленина в этот ряд через запятую было бы странно, хотя в своем дневнике Глазков именно так и поступает. Однако в письме очевидно остерегается: военная цензура могла воспринять этот жест как глумление, и лезть таким образом на рожон Глазков явно не хочет.

Тем более, что в том же самом письме он не может удержаться от своей любимой забавы — игры с сакральной цитатой. Фраза: «Растопляю печку, а когда спичек нет, то из искры (посредством фитиля и кремня) высекаю пламя», — травестирует, как нетрудно заметить, знаменитую строчку декабриста Одоевского («Из искры возгорится пламя»), служившую эпиграфом к ленинской «Искре». Чтение Ленина, как видим, не настроило Глазкова на чересчур торжественный лад.

Даже более того, это чтение, похоже, навело поэта на серьезные раздумья об изначальной правоте «ленинского дела». Об этом свидетельствует хотя бы тот факт, что из всех прочитанных за это время текстов Ленина наибольшее впечатление произвела на Глазкова цитата... из Каутского о «сущности интеллигента», которую Ленин приводит с целью резкой критики — и в адрес «интеллигента», и в адрес Каутского. Конспектируя, как обычно, прочитанное, Глазков не только выписывает эту длиннейшую цитату, но и специально ее выделяет, ставя под ней дату прочтения. Одновременно он посылает ту же цитату в письме В. А. Катаняну,

с которым ему явно не терпится поделиться. В письме от 13 апреля 1943 года Глазков пишет:

«Дорогой Василий Акбарович!

Помните, в брошюре “Шаг вперед, два шага назад” В. И. Ленин процитировал следующие слова К. Каутского: “Совсем иначе обстоит дело с интеллигентом. Он борется не тем или иным применением силы, а при помощи аргументов. Его оружие — это его личное знание, его личные способности, его личное убеждение. Он может получить известное значение только благодаря своим личным качествам. Полная свобода проявления своей личности представляется ему поэтому первым условием успешной работы. Лишь с трудом подчиняется он известному целому в качестве служебной части целого, подчиняется по необходимости, а не по собственному убеждению. Необходимость дисциплины признает он лишь для массы, а не для избранных душ. Себя же самого он, разумеется, причисляет к избранным душам... Философия Ницше с ее культом сверхчеловека, для которого все дело в том, чтобы обеспечить полное развитие собственной личности, которому всякое подчинение его персоны какой-либо великой общественной цели кажется пошлым и презренным, эта философия есть настоящее мировоззрение интеллигента...” <...>

Реакционность этой философии делает ее совершенно неприемлемой для меня, хотя я всецело подхожу под рубрику интеллигента-разгильдяя...»[6]

Разумеется, фраза про «реакционность этой философии» была прибавлена для конспирации, что Катанян, естественно, понимал. Ведь он прекрасно знал, что «всецело подходивший под рубрику интеллигента-разгильдяя» Глазков отнюдь не собирался меняться. Судя по тому, что выходило в то время из-под его пера, «полная свобода проявления своей личности» все больше представлялась Глазкову «первым условием успешной работы».

Однако прилагая к себе слово «интеллигент», давно уже ставшее ругательным и на государственном, и на бытовом уровне, Глазков, естественно, не мог не задуматься о судьбе интеллигенции в советской России. А заодно и о судьбе

самой России, о сделанном ею историческом выборе. Чтение ленинских работ заставило поэта вспомнить о людях, определивших этот выбор, в частности о Герцене, публицистику которого Глазков прочитал (или перечитал) перед самым приездом в Никольское.

Именно в этом контексте становится понятен ряд стихотворений поэта, написанных в течении 1943 года и объединенных общей темой. Сам Глазков предпочел — по понятным причинам — не выявлять и не уточнять эту тему, ограничившись заголовком «Вне войны», под которым он впоследствии соберет эти стихи в рукописный сборник[7]. Одно из стихотворений этого сборника представляется ключевым:

Все происходит по ступеням,
Как жизнь сама.
Я чувствую, что постепенно
Схожу с ума.

И, не включаясь в эпопеи,
Как лампа в ток,
Я всех умнее — и глупее
Среди дорог.

Все мысли тайные на крики
Я променял.
И все написанные книги,—
Все про меня.

Должно быть, тишина немая
Слышней в сто крат.
Я ничего не понимаю,
Как и Сократ.

Пишу стихи про мир подлунный
Который раз?
Но все равно мужик был умный
Екклезиаст.

В реке причудливой, как Янцзы,
Я затону.
Пусть не ругают вольтерьянцы
Мою страну.

Ссылаясь на Сократа и Экклезиаста, поэт говорит о тщете человеческих усилий, но речь здесь идет не только о трудностях его собственного пути, который, как предчувствует Глазков, не может не кончиться печально.

Речь идет также и о другой, гораздо более существенной неудаче — крахе грандиозного социального эксперимента, на что указует ссылка на еще одного «собеседника» поэта, в стихотворении прямо не названного, но в нем очевидно присутствующего.

Ведь уже самые первые строки стихотворения: «Все происходит по ступеням, / Как жизнь сама...» — содержат в себе прямую отсылку к Герцену, считавшему (вслед за Гегелем), что развитие человечества идет по «ступеням» и что каждую «ступень» мирового прогресса представляет определенный народ. Но если для Гегеля высшую «ступень» представляли «германцы», то Герцен думал иначе. В своей публицистике 1850-х и 1860-х годов, в частности в знаменитой работе «Концы и начала» (1863), он высказывал глубочайшее разочарование в западной цивилизации, метафорически называя Европу «Китаем», то есть — по Гегелю — самой нижней «ступенью» развития человечества.

Единственный выход из «китайского маразма» Герцен видел в «каком-нибудь кризи́се», маловероятном в Европе, и потому наводящем на мысль о ее «концах». Надежду на возникновение новых «начал» Герцен связывал с Россией, при условии, что она не пойдет по пути европейских стран. Именно эти герценовские идеи Ленин интерпретировал в статье «Памяти Герцена» (1912) как его окончательное решение поднять «знамя революции» и тем самым начать подготовку «будущей бури».

Но в том-то и состоит наблюдение молодого Глазкова, что после грянувшей «бури» Россия не только не избежа-

ла «китаизации», но как раз превратилась в настоящий «Китай». Именно отсюда и идет сравнение: «В реке причудливой как Янцзы / Я затону», — возникающее в последней строфе стихотворения и обретающее полнокровный смысл в контексте герценовского описания «новых Китаев».

В «Концах и началах» Герцен живописует эту картину так: «Личности стирались, родовой типизм сглаживал все резко индивидуальное, беспокойное, эксцентрическое. Люди, как товар, становились чем-то гуртовым, оптовым, дюжинным, дешевле, плоше врозь, но многочисленнее и сильнее в массе. Индивидуальности терялись, как брызги водопада в общем потопе, не имея даже слабого утешения "блеснуть и отличиться, проходя полосой радуги". Отсюда противное нам, но естественное равнодушие к жизни ближнего и судьбе лиц...»[8]

Все эти приметы «новых Китаев» Глазков отчетливо различал в заоконной реальности.

А отсюда и желание полностью отмежеваться от «общего дела» («И, не включаясь в эпопеи, / Как лампа в ток, / Я всех умнее — и глупее / Среди дорог»), и невозможность смолчать («Все мысли тайные на крики / Я променял. / И все написанные книги, — / Все про меня»), и ощущение обреченности на гибель («В реке причудливой, как Янцзы / Я затону»), и чувство беззащитности перед лицом этой гибели. Ведь последние строки стихотворения: «Пусть не ругают вольтерьянцы / Мою страну», — звучат горькой иронией. Кто-кто, а Глазков хорошо понимал, что на этот счет ему беспокоиться нечего: «вольтерьянцы» (то есть вольнодумцы) в России давно перевелись.

Эту тему Глазков развивает в другом стихотворении 1943 года, также вошедшем в рукописную книжку «Вне войны». Диалог с Герценым здесь еще более очевиден: ключевые слова — «конец» и «начало» находим уже в первой строфе:

Чья душа настолько измельчала,
Что продаст меня за огурец?

Где оно великое начало,
Положившее всему конец?

Проходя по знойному Арбату,
Я не ведал никаких начал,
И людей бегущую громаду
Я, не изучая, замечал.

Я не знал, куда они спешили,
Всяк по своему спешил пожить.
Но проверено, как 2 х 2 = 4,
Мне некуда больше спешить.

Ямщик, не гони лошадей...[9]

Строка известного романса на слова Н. Риттера, которой Глазков заканчивает стихотворение, придает ему ощутимый оттенок эксцентрики, неизменно существенный для молодого поэта, однако эта цитата несет очевидно и другие функции.

В контексте занимающей Глазкова темы приходит на ум перекличка этой строки с другой общеизвестной цитатой, также имеющей отношение к разговору. Речь идет о гоголевской «птице-тройке», хрестоматийном символе России и ее исторического пути: «Русь, куда ж несешься ты? Дай ответ. Не дает ответа. Чудным звоном заливается колокольчик, гремит и становится ветром разорванный в куски воздух; летит мимо все, что ни есть на земле, и, косясь посторанива-ются и дают ей дорогу другие народы и государства...»

Похоже, что на этот знаменитый пассаж Глазков и откликается словами романса: «Ямщик, не гони лошадей», — подавая таким образом свою реплику в споре.

Возможно, однако, что поэт обратился к этому романсу и по другим причинам, привлеченный его «родным» контекстом — мотивом обмана, тоски, безнадежности, а также семантикой самого романсного жанра.

Глазков, безусловно, не мог не учитывать, что любой «старорежимный» романс воспринимался в те годы как ус-

тойчивый признак «мещанства», не менее красноречивый, чем, скажем, фикусы.

Не случайно в «Клопе» Маяковского «переродившийся» рабочий Петр Присыпкин исполняет под гитару сильно перевранный, но все же легко узнаваемый романс на слова Полонского: «П р и с ы п к и н. Да ну тебя! Отстань ты от меня с твоими грубыми агитками... Во! *(Садится на кровать, напевает под гитару.)* На Луначарской улице я помню старый дом — с широкой чудной лестницей, с изящнейшим окном...» А потому, вкрапляя строки романса в текст стихотворения, Глазков совершает как бы заведомо «мещанский» жест, и совершает, естестествено, с полемической целью.

Этим своим жестом поэт уточняет само понятие «мещанства», выправляя смещенные в советское время акценты. Любовь к романсам, а также другие подобные признаки «мещанина», многократно осмеянные отечественными сатириками, его заботят как раз меньше всего*.

Внимание Глазкова сосредоточено на сути явления, которую Герцен определял как «равнодушие к жизни ближнего и судьбе лиц», а молодой поэт как готовность «продать за огурец».

В своем диалоге с Герценом Глазков интерпретирует «мещанство» примерно в том же духе, в котором интерпретировал это понятие, ссылаясь на ту же герценовскую работу, Д. С. Мережковский в знаменитом эссе «Грядущий хам» (1906).

Молодой Глазков должен был знать это эссе Мережковского хотя бы потому, что его не обошли своим вниманием футуристы. Название «Грядущий Хам» было полемически перефразировано Маяковским, озаглавившим одно из

---

* Характерно, что обстановка московской квартиры Глазковых была в этом смысле вполне «мещанской», что поразило будущую (вторую) жену поэта, когда она впервые пришла к нему в гости: «...все здесь казалось перенесенным из провинциального дома российской глубинки 1920—1930-х годов. Даже кровати с подзорами, цветок фикуса на вязанной крючком салфеточке...» (*Росина Глазкова.* Непредсказуемый человек // Воспоминания о Николае Глазкове. С. 454).

своих публичных выступлений 1913 года «Пришедший Сам»[10].

Много позднее, уже в год своей смерти, к этой полемике подключится и Хлебников. В стихотворении «Признание» (1922) он истолковывает слово «Хам» как аббревиатуру, объединившую его собственную фамилию и фамилию Маяковского, иронически отзываясь о «старых провоплях» Мережковского, по-прежнему отстаивая правоту революционного дела: «Да, но пришедший / И не Хам, а Сам. / Грубые бревна построим / Над человеческим роем».

Молодой Глазков знает, что этой утопии не суждено было сбыться, а потому, несмотря на хлебниковские расшифровки и интерпретации, не спешит солидаризироваться со своими литературными учителями. В этой полемике он берет, скорее, сторону Мережковского, чьи «старые провопли» совсем не кажутся ему смешными. Проблемы, поставленные в статье «Грядущий Хам», первоначально озаглавленной «Мещанство и интеллигенция», остро волнуют молодого поэта.

«Мещанству» — то есть, «рабскому», «хамскому» началу, Мережковский противопоставляет «интеллигенцию», воплощающую, при всех своих отмечаемых писателем несовершенствах, «живой дух России». Но этот «живой дух», — утверждает Мережковский, — может быть уничтожен «грядущим Хамом», а потому, обращаясь к «милым русским юношам», он провидчески предостерегает:

«Не бойтесь никаких соблазнов, никаких искушений, никакой свободы, не только внешней, общественной, но и внутренней, личной, потому что без второй невозможна и первая. Одного бойтесь — рабства и худшего из всех рабств — мещанства и худшего из всех мещанств — хамства, ибо воцарившийся раб и есть хам, а воцарившийся хам и есть черт — уже не старый, фантастический, а новый, реальный черт, действительно страшный, страшнее, чем его малюют, — грядущий Князь мира сего, Грядущий Хам»[11].

Воцарение этого «нового, реального черта» молодой Глазков наблюдает воочию, написав, как мы помним, в одном из довоенных стихотворений:

А сегодня силен бес,
Людьми, что вениками, трясет...

Но если тогда поэт писал о физическом уничтожении интеллигенции, то в стихах 1943 года он ведет речь о ее духовной и интеллектуальной гибели, вызванной необходимостью приспособления к хамской, рабской среде:

Правдой неправды умудренный
Хамелеон
Не хочет белой быть вороной
Среди ворон.

Не очень умный и ученый,
Не очень смелый
Он средь ворон совсем не черный,
А только серый.

В среде мещан нерастворенный
Пророк Поэтограда,
Я белой остаюсь вороной —
Так мне и надо.

Ту же тему — мимикрии интеллигенции — Глазков развивает в стихотворении-притче «Про одноглазок» (1943):

Решил Господь внезапно, сразу:
Поотниму
У большинства людей по глазу,
По одному.

Куда ни глянь, везде циклопы;
Но волей Бога

Кой у кого остались оба
Ока.

Циклопы, вырвавшись из сказок,
Входили в моду,
И стали звать они двуглазок:
Уроды!

Двуглазки в меньшинстве остались,
И между ними
Нашлись, которые старались
Глядеть одним, и

Хоть это было неудобно
Двуглазым массам,
Зато прилично и подобно
Всем одноглазым.

Характерно, однако, что иронически отзываясь о своих «одноглазых» собратьях, поэт направляет собственные «оба» не только на других, но и на себя самого, проявляя в этом случае особую бдительность. А потому Глазков укоряет себя не за совершенные поступки (никаких практических попыток приспособиться еще сделано не было), а за бродящие в душе искушения, о которых знает лишь сам поэт. Эти искушения он отважно вытаскивает на всеобщее обозрение — в первую очередь, видимо, для того, чтобы с ними надежней разделаться.

О борьбе с такого рода соблазнами Глазков говорит в стихотворении, представляющем собой диалог между «поэтом» и «дьяволом»:

— Все откроются перед тобой пути,
И тебя признает вся страна.

— Отойди
От меня, сатана.

Сознавал ли Глазков всю рискованность этих текстов? Разумеется, сознавал. Но еще сильнее он сознавал другое — необходимость продолжать доказывать (и современникам, и потомкам), что русская интеллигенция не выродилась окончательно, что не всех «русских юношей» сумел обмануть и запугать «новый, реальный черт». Именно об этом Глазков говорит в стихотворении, первоначально озаглавленном «Я» (1943):

Я весь век свой желаю опередить,
Что не всякий умеет сделать.
И себя попытаюсь определи́ть,
Но так, чтобы не опреде́лить.

Я поэт своего поколения,
Стих мой правдив и вещ,
Откровенность на уровне откровения
Очень хорошая вещь...

«Откровенность на уровне откровения» — эта выразительная формула обретала в контексте эпохи особенный смысл, требуя от поэта настоящего героизма, который и демонстрирует Глазков:

Не Дон-Кихот я и не Гулливер,
И книгою меня не наградили,
И у меня царя нет в голове, —
Так что ж! Там у меня демократия.

Мне не нужны Парнас или Олимп,
И мысли у меня не арестантки.
Двугривенные мне напоминают рыб,
И ложки мне напоминают танки.

И ни одной стены не пробивал я лбом,
Куда бы я не шел, я приходил домой.
Пускай мои стихи публичный дом,
Но не являются они ничьей тюрьмой.

Понятно, что такого рода стихи поэт не рисковал отправлять по почте даже самым доверенным читателям, таким как Л. Ю. Брик и В. А. Катанян[12]. Оставалось надеяться на скорую встречу.

Осенью 1942 года Л. Ю. Брик и Катанян вернулись из эвакуации в Москву, и, несмотря на навалившиеся проблемы — с квартирой и прочим, не забыли про Глазкова. Они начинают немедленно хлопотать, чтобы как можно скорее вытащить его в столицу.

Переписка между ними идет настолько бесперебойно, что даже двухнедельный перерыв в письмах вызывает у поэта беспокойство:

«Дорогие Лиля Юрьевна и Василий Абгарович! Вы так давно мне не пишите, что я начинаю недоумевать, где Вы, или где Я? — читаем в очередном глазковском послании. — В голову приходят самые идиотские намерения, вроде такого, как написать “Заклинание, чтобы были письма”...»[13]

Такое «Заклинание» писать не потребовалось. Уже через несколько дней Глазков получает письмо, в котором, помимо краткого отчета о своем собственном житье-бытье и литературных новостях, содержится весьма важная для него информация. Л. Ю. Брик сообщает о результатах своих хлопот по вызволению его из Никольского. Отвечая на это письмо, Глазков пишет:

«Дорогая Лиля Юрьевна! <...> На учительскую работу в Москву — хорошо, но... несколько слов об учительской работе...

Если в стихах я принципиальный мастак, то на этой (учительской) работе я беспринципный халтурщик (бездарный притом). Уроков у меня 18 часов в неделю и только это обстоятельство примиряет меня с педагогической деятельностью. Если в стихах я творитель, то в педагогике я вторитель. На моих уроках младенцы, а преподаю я русский и литературу в пятом и шестом классах, изнывают от скуки, а потому развлекаются, кто чем может. Дисциплина плохая и все такое. С работой справляюсь только потому, что в пятом классе 13 человек, а в шестом 11. Всего значит в двух классах 24 человека.

А если бы их было 42, то я с работой наверняка не справился. Однако в Москву на учительскую работу переводится согласен; но предупреждаю, что меня с этой работы обязательно выгонят. Но я не пропаду...»[14]

Впрочем, идея переводить Глазкова на «учительскую работу» в столицу вскоре отпала. С помощью своего друга П. И. Чагина, директора Гослитиздата, Л. Ю. Брик, организовывает Глазкову вызов от издательства в Москву. 22 марта 1943 года Глазков получает телеграмму, текст которой воспроизводится в «Летописи»: «Вызываетесь в Москву полтора месяца делам издания оборонной литературы». Получение телеграммы Глазков немедленно подтверждает письмом: «Дорогая Лиля Юрьевна! Вчера получил телеграмму, которая меня вызывает к Вам. Она похожа на веревку, по которой я могу подняться из чертовой дыры в Москву...»[15]

В начале апреля Глазков получает освобождение от работы в Никольском и, в ожидании пропуска в Москву, возвращается в Горький — к друзьям и, главное, к девушке, в которую влюблен.

Товарищ поэта, Лазарь Шерешевский, вспоминает об этом так: «Осенью 1943 года я вернулся на очное отделение института. <...> Вокруг Глазкова к этому времени возник кружок молодежи, причастной к поэзии, и внутри этого кружка складывалась своя система не только литературных отношений. Толя Борушко, как мне тогда казалось, увлекся Катей, я влюбился в Леру и посвящал ей стихи, а сам Коля Глазков питал нежные чувства к Лиде Утенковой и складывал в ее честь неповторимые строки, из которых моя память сохранила немногие, но яркие:

Мы в лабиринте. Ты не Ариадна.
Но все равно мне образ твой — как нить.
Тебе я непонятен — ну и ладно!
Тебе я неприятен — ну и ладно!
Ты думаешь, кого бы соблазнить.
Но таково судьбы предначертанье,

Что непременно будем мы вдвоем.
А здравый смысл, — в нем смысла ни черта нет!
И станешь ты моей секретарем!..»[16]

Эти строки, видимо, точно передают специфику начальной стадии романа, но после возвращения Глазкова из Никольского отношения с Лидой вступают в новую фазу. 13 мая, как сообщает глазковская «Летопись», между ними состоялась помолвка.

Такое развитие событий существенно охладило желание молодого поэта немедленно отправляться в столицу, но пропуск, годный до 18 июня, уже был получен. От Л. Ю. Брик приходит недоуменная телеграмма, торопящая с отъездом, а потому Глазков покупает билет и уезжает в Москву.

Прямо с вокзала, как указано в «Летописи», Глазков отправляется в Спасопесковский, где его ждут Катанян и Брики. Они не виделись два года, но глазковский дневник опускает сентименты и бытовые детали. Следующая запись сообщает о литературных делах хозяев, в курс которых Глазков был немедленно введен. Упоминается «роман Л. Ю. Брик о Маяковском», впоследствии, видимо, переработанный в воспоминания. Упоминается также статья О. М. Брика о Хлебникове, которую он в это время начал писать.

Судя по «Летописи», Глазков проводит в Спасопесковском целые дни, уходя к себе только ночевать. И хотя быт хозяев был в ту пору достаточно трудным, в частности, изза острой нехватки продуктов, присутствие Глазкова воспринималось, очевидно, как нечто само собой разумеющееся.

В июле, правда, стало несколько легче, так как появился небольшой огород, к возделыванию которого немедленно подключается приехавший поэт. Об этом вспоминает сын В. А. Катаняна, в то время девятнадцатилетний Вася, запомнивший Глазкова именно с этого военного лета: «Я помогал отцу и Брику управляться с картошкой, и почти каждый раз с нами ездил сутулый парень со сму-

щенной улыбкой — Коля Глазков. Тогда он был молодой, голодный и неухоженный, похожий на неандертальца и часто улыбался, опустив глаза»[17].

В. В. Катанян упоминает и об особом отношении Л. Ю. Брик к Глазкову: «Она велела ему приходить ежедневно обедать — во время войны это было много. <...> И все, что он сочинял, она просила переписывать и отдавать ей, давая ему для этого бумагу — тогда с этим было трудно. Так, благодаря Л. Ю., сохранились многие стихи Глазкова, которые вошли в посмертные издания»[18].

Судя по позднейшим письмам Глазкова, за те полтора месяца, что он пробыл в Москве, ему удалось кое-что написать, хотя не совсем понятно, когда он находил для этого время.

Во-первых, он должен был уладить ряд дел, необходимых для его окончательного возвращения в Москву и ради которых он, собственно, приехал. Предстояло снова прописаться в арбатской квартире, восстановиться в Литинституте, получить новое свидетельство об освобождении от армии...

А во-вторых, дни Глазкова были плотно заполнены общением, проходившем в основном на территории Спасопесковского.

У Бриков и Катаняна Глазков встречается с П. И. Чагиным, благодаря содействию которого он оказался в Москве, и на дальнейшую помощь которого он продолжает рассчитывать.

В Спасопесковском Глазков знакомится со знаменитым чтецом Владимиром Яхонтовым и его женой и режиссером Е. Е. Поповой, с которыми дружила Л. Ю. Брик. Она высоко ценила актерское мастерство Яхонтова, в частности, его умение читать Маяковского, стихи которого он включал в большинство своих композиций. К наступающему 50-летнему юбилею поэта Яхонтов и Попова, видимо, подготовили новую композицию и хотели ее опробовать на самых пристрастных слушателях. На этих чтениях, судя по «Летописи», присутствовал и молодой Глазков.

Л. Ю. Брик всегда торжественно отмечала дни рождения Маяковского, и не оступила от этого правила и 19 июля 1943 года, созвав гостей и приготовив традиционный крюшон. На торжестве был, естествено, и Глазков, чей приезд в Москву Л. Ю. Брик, возможно, специально приурочила к этому событию.

У Бриков и Катаняна Глазков встречается с художником Федором Платовым, в молодости, к тому же, поэтом авангардного толка, входившим в группу «Центрифуга» и издавшим в середине 1910-х годов несколько сборников. Платов, очевидно, заинтересовался молодым Глазковым, ибо сразу приглашает его к себе. Запись в «Летописи» гласит: «У Ф. Ф. Платова. Взаимочтение. Мой портрет». Судьба этого глазковского портрета нам неизвестна, возможно, он остался только в проекте. Что же касается «взаимочтений», то Глазков, скорее всего, читал свои новые стихи, а Платов свои давние вещи.

То же слово — «взаимочтение» встречается в дневнике Глазкова еще один раз — в связи с Асеевым, которого он тогда навещает.

Незадолго до появления Глазкова в Москве Асеев вернулся из эвакуации в Чистополь, откуда привез стихи, рисующие «будни тыла» в крайне мрачных тонах.

Особенно выделялось стихотворение «Москва—Кама», рассказывающее о впечатлениях, почерпнутых на пути в эвакуацию: «...На пристанях, проходящих мимо, / Человечья натура зрима. / Балансируя головоломно, / Прет взбудораженная Коломна. / Хошь оставайся, хошь — полезай. / Прет, на дыбы поднимаясь, Рязань. / Люди отталкивают друг друга. / Густо теснясь, выпускают дух. / В детский плач и женскую ругань / Грузно вплывает зеленый сундук. / Чьи это фикусы? / На-кася, выкуси! / Кто-то с диваном, кто-то со шкафом. / Не пропадать же доброму прахом!..»

Свои впечатления Асеев резюмирует так: «Это люди? Это орда, / Заливающая города», а затем добавляет еще более жестко: «За пароходом — звенела волна, / За пароходом — свинела война».

Не менее тягостными оказались и впечатления поэта от самого Чистополя, которые он описывает в стихотворении «Городок на Каме»: «Какая муть, / какая рань, / и грусть, и жуть, / и грязь, и рвань. / Остатки каких-то племен обветшалых, / Кочующих на пристанях и вокзалах, / Какое ошметье, / Какое отребье, / Уж не разговор, а ворчанье утробы. / И водочный дух, / И свист воровской, / И брань молодух — / вот вид городской!..»

Эти строки были написаны без оглядки на реакцию цензоров. Очевидно с началом войны у Асеева, как и у некоторых других литераторов, «обострилось ощущение несвободы, отвращение к привычной, казалось бы, цензуре», возникло сильнейшее желание, «чтобы *рукопись* шла в *печать* без следов редакторского карандаша»[19].

В асеевском случае это немедленно привело к ряду крупных конфликтов с редакторами, прежде всего с редактором «Правды» П. Н. Поспеловым и его заместителем Е. М. Ярославским[20].

Однако эти конфликты не остановили Асеева. Он продолжает писать стихи, которые впоследствии определит как «самые мои» и которые сможет напечатать (и то в «отредактированном» виде) только по прошествии нескольких десятилетий, в своем последнем прижизненном сборнике. Впрочем, летом 1943 года Асеев еще не знает, что в недалеком будущем эти стихи будут расценены как «клеветнические» уже на более высоком уровне, а потому охотно читает их своим знакомым. В том числе, надо думать, и молодому Глазкову, который мог по достоинству оценить не только смелость старшего поэта, но и точность его описаний.

То, о чем говорил Асеев, Глазков видел в эвакуации лично — пусть не в Чистополе, а в Горьком. Об этом свидетельствуют глазковские стихи, в которых он затрагивает ту же тему, хотя интерпретирует ее несколько иначе.

Ведь главной причиной отчаяния Асеева, пережившего и Первую мировую, и революцию, и гражданскую войну, был неожиданный, а от этого еще более горький факт, что за советские годы «человечья натура» ничуть не измени-

лась. Для Глазкова в этом не было никакого сюрприза. Он, как мы знаем, был склонен думать, что если за все эти годы «человечья натура» и изменилась, то исключительно к худшему. А потому на одни и те же реалии «будней тыла» эти поэты реагируют по-разному.

Взять хотя бы «брань молодух», травмировавшую Асеева столь глубоко, что он поминает эту брань не однажды. Отмечает ее и молодой Глазков, но не с возмущением, а с усмешкой, правда, довольно ехидной:

Вот идет состав товарный.
Слышен окрик матерный.
Женщины — народ коварный,
Но очаровательный[21].

И если звероподобность мужского населения Асеева потрясает, то Глазков констатирует этот факт подчеркнуто невозмутимо:

А рабочие в бараке
Поругались из-за бабы,
Начались меж ними драки,
Молодецкие забавы*.

Такая невозмутимость объяснялась отчасти тем, что ответственность за дикость нравов Глазков возлагал не столько на своих сограждан, сколько на условия их существования, мало напоминавшие человеческую жизнь. Одно из стихотворений того же года раскрывает глазковскую логику вполне откровенно:

Обнаружили воровку,
Что похитила веревку.

---

* Заметим попутно, что это глазковское четверостишие 1943 года прямо предвосхищает — как в смысле «содержания», так и в смысле «формы» — «барачную поэзию» Игоря Холина, чья первая, естественно, самиздатная книга «Жители барака» была написана в середине 1950-х.

Уголовный кодекс в силе,
На суде ее спросили:

Отвечай ты нам, воровка,
Для чего тебе веревка?
И ответила девица:
Я хотела удавиться.

Асеев подобных намеков себе не позволял, хотя, возможно, что именно в это время он начал думать примерно так же. Не случайно в стихах 1943 года он поднимает сходную, хотя несравнимо менее крамольную тему — о том, что жестокость войны неизбежно калечит людские души. Асеев пишет об этом в стихотворении «Надежда», с которым, скорее всего, он тогда же познакомил Глазкова: «Насилье родит насилье, / и ложь умножает ложь. / Когда вас берут за горло — / естественно взяться за нож. / Но нож называть святыней / и, вглядываясь в лезвие, / начать находить отныне / лишь в нем отраженье свое, — / нет, этого я не сумею, / и этого не смогу: / от ярости онемею, / но яростью не солгу! / У всех увлеченных боем / надежда живет в любом: / мы руки от крови отмоем / и грязь с лица отскребем, / и станем опять как прежде, / не в ярости до кости: / и в этой большой надежде / на смертный рубеж вести!»

Стихотворение «Надежда» будет вскоре заклеймлено цензурой как «неправильное, политически вредное», ибо утверждало — по точному определению цензора — «что ненависть к врагу преходяща, что, только избавившись от нее, мы снова будем людьми»[22].

В этом Глазков был полностью солидарен с Асеевым. Целый ряд его собственных вещей — и стихотворение «Лапоть», и поэма «Мировая дурь», законченная, кстати, в 1943 году, в сущности, о том же, хотя тема подается в совершенно иной, очень «глазковской» аранжировке:

Я ничего не забывал.
Войска ползли по карте стрелочками...

Я б отдал войны за бульвар
С раскрашенными девочками!

Однако подобные различия не препятствовали успеху «взаимочтений». Уровень взаимопонимания, и прежде достаточно высокий, достиг в этот раз своей высшей отметки.

Помимо Асеева, Глазков видится в свой приезд с Кирсановым, а также с Крученых. По поводу последнего в «Летописи» записано: «Крученых. Обмен приветствиями», — и эта запись свидетельствует, что их встреча была хоть и краткой, но теплой.

Скорее всего, Глазков уже знал, что в жизни Крученых произошли к тому времени важные перемены. После неоднократных неудачных попыток пробиться в Союз писателей, он туда наконец пробился (с помощью Эренбурга), и это дало Крученых и официальный статус, и крайне существенные материальные блага, прежде всего карточки. Столь неожиданное развитие событий позволяло Глазкову не только порадоваться за Крученых, но и наводило на мысль, что его собственное положение, возможно, не так уж и безнадежно.

Как свидетельствует «Летопись», летом 1943 года Глазков познакомился еще с одним весьма интересующим его поэтом — Анатолием Мариенгофом. Постоянно живший в Ленинграде, Мариенгоф находился в это время в Москве, и Глазков, конечно, не мог упустить редкой возможности увидеть одного из вождей имажинизма, ближайшего друга Есенина.

Судя по записи в дневнике, и, главное, по написанным в это время глазковским стихам, встреча с Мариенгофом оказалась на редкость удачной. Ситуация Глазкова должна была вызвать у старшего поэта симпатию и понимание: ведь с середины 1920-х он и сам находился в похожем положении, не имея возможности печатать стихи и собирая их в рукописные книжки. Правда, будучи в эвакуации в Кирове, Мариенгоф выпустил (после двадцатилетнего

перерыва) две поэтических книжки — «Пять баллад» (1942) и «Поэмы войны» (1942), но действительно важные для него вещи в эти сборники не вошли.

«Поэмы войны» Глазков прочитал как раз перед самым своим приездом в Москву и расценил их, видимо, адекватно. Об этом свидетельствует стихотворение, написанное Глазковым в 1943 году и, похоже, обращенное к Мариенгофу: «Поэт, ты не можешь добиться издания, / Хотя твой стих и великолепен. / Ты — как церковь, которая лучшее здание, / Но в которой не служат молебен. / Ты имеешь на вещи особенный взгляд / И, как Пушкин, расходишься с чернью. / Ты как церковь, что сбоеприпасили в склад, / Но не в этом ее назначенье».

Мариенгоф был интересен Глазкову не «Поэмами войны», а своими сборниками начала 1920-х, выходившими в издательстве «Имажинисты». Впрочем, и самому себе Мариенгоф был интересен прежде всего своим имажинистским прошлым, в чем он, видимо, признался молодому поэту. Не случайно в стихотворении, озаглавленном «Анатолию Мариенгофу» (1943), Глазков пишет:

Поэты разных поколений,
А в то же время одного,
Мы соглашаемся без прений,
Что между нами никого.

Пишу об этом без злорадства.
Несчастью ль радоваться мне?
Будь все писатели умней,
Нам было лучше бы гораздо.

Меня б давным-давно издали,
А вас почаще бы листали.
Все было б здорово, и стали
Мы с вами вместе
Издавать
альманах[23].

Охота к изданию неподцензурных альманахов у Глазкова, как видим, не была отбита, да и Мариенгоф, очевидно, был не прочь об этом помечтать. И хотя никаких надежд на реализацию подобной мечты, естественно, не было, внезапное обретение такого единомышленника вселило в молодого поэта радость, явственно ощутимую в этом крайне грустном по сути стихотворении*.

Впрочем, у Глазкова были в то время и другие основания для приподнятого настроения. Проблемы, которые он должен был уладить в Москве, уладились неожиданно быстро: в квартире прописался, справку об освобождении от армии (на этот раз бессрочную) беспрепятственно получил, в Литинституте восстановился... Появилась и надежда найти работу в издательстве: директор Гослитиздата, П. И. Чагин, сочувственно отнесся к молодому поэту. Он оформил Глазкову от издательства командировку, что обеспечивало его существование в Горьком, а также давало возможность вернуться в Москву.

Да и свежие вести с фронта были весьма обнадеживающими: Курская битва закончилась крупным поражением немцев, дело полным ходом шло к победе. На этом фоне такая неприятность, как внезапно обвалившийся в арбатской квартире потолок, должна была показаться не столь уж существенной. Тем более, что ни малейшей возможности заделать потолок у Глазкова все равно не было. Спешно распродав наиболее ценные книги и мебель (пока не размокли от дождей и снега), поэт уезжает в Горький, зная, что скоро вернется в Москву насовсем.

---

* В глазковском дневнике за 1943 год упоминается некий «Альманах “Шедевры развратников”», название которого явно перекликается с названием сборника Мариенгофа «Развратничаю с вдохновеньем» (1921). Но осуществилась ли эта идея, нам неизвестно.

Часть IV

«ОЧЕНЬ ТРУДНО ГЕНИЮ ГЛАЗКОВУ...»

В Горьком Глазков пробудет еще полгода, сохраняя — как свидетельствуют стихи — то оптимистичное настроение, с которым он уехал из Москвы. И хотя поэт едва ли рассчитывает на наступление полного благоденствия, ему хочется думать, что самое страшное — и для страны, и для него самого — осталось позади. Глазкову начинает казаться, что удастся выжить — выжить, оставаясь самим собой. А отсюда веселые строки, каковых у него давно уже не было:

Пусть жизнь трудна,
Пускай бедна,
Счастливей мудреца тупица.
Вода настолько холодна,
Что невозможно утопиться!

Пускай греша
Из-за гроша,
Ты должен всюду торопиться,
Но жизнь настолько хороша,
Что невозможно утопиться.

Это стихотворение называется «Другу», но к кому оно собственно обращено, Глазков не уточняет и, видимо, умышленно. Его адресатом мог быть кто-то из его московских друзей — Попов или Веденский, с которыми он виделся в свой приезд в столицу, но мог быть и любой из горьковских товарищей поэта. Они с нетерпением ждали его возвращения из Москвы и были счастливы разделить его оптимизм.

На этой волне Глазков снова решает выступить в студенческом общежитии, несмотря на былые неприятности. В письме Л. Ю. Брик от 16 октября 1943 года он сообщает: «4-го октября в 21-ой комнате того же общежития я устроил свой вечер. Аудитория была в 10—15 человек. Читал ей все написанное в Москве. Дураков было меньшинство, все было почти хорошо...»[1]

Что конкретно скрывается за этим словом «почти», Глазков не расшифровывает, но это выступление в общежитии оказалось действительно последним. Похоже, «дураки» не растерялись и приняли меры, но все же эти меры были не настолько серьезными, чтобы сбить с молодого поэта боевитость, а, верней, бесшабашность, которой проникнуты его тогдашние стихи:

Ветер, поле, я да Русь
В мире небывалом.
Не сдаешься? Не сдаюсь
Никаким шакалам.

А снежинок всех число
Велико, как горе,
Все дороги замело
Снеговое море.

Я смотрю по сторонам,
Месяц — что полено;
Снеговое море нам
Тоже по колено.

Такому настрою, очевидно, способствовали отношения с Лидой. Новости, привезенные Глазковым из Москвы, должны были убедить его невесту, что для жизни вдвоем есть реальная база (квартира, зарплата, карточки), и это заставило ее взглянуть на влюбленного поэта более серьезно. А потому в написанных в это время стихах Глазков уже не сетует на Лидино равнодушие, но, напротив, обращается к ней с такими словами:

Дорогая и самая лучшая,
Настоящая, как Л. Ю. Б. ...

«Л. Ю. Б.», очевидно выступает для Глазкова образцом всех мыслимых и немыслимых женских достоинств, в том числе — постоянства, и это было неудивительно. Разби-

раться в ее отношениях с Маяковским, Глазков, естественно, не мог и не хотел, тогда как преданность Л. Ю. Брик памяти поэта сомнений не вызывала.

Об этом свидетельствовало не только ее доскональное знание каждой строки Маяковского, но и постоянное внимание к его бывшим соратникам, в частности, к Крученых, а также забота о молодых продолжателях «маяковской» традиции. Эту заботу Глазков продолжал ощущать по возвращении в Горький.

Письма от Лили Юрьевны идут с прежней интенсивностью и регулярностью: она сообщает, что ждет Глазкова в столицу, что вплотную занимается его делами, пытаясь пристроить хоть что-то в печать*. Цензурные послабления первых лет войны, казалось, давали на это шанс и этот шанс не хотелось упустить. Явно растроганный хлопотами Л. Ю. Брик, Глазков пишет ей в одном из писем: «<...> Получу когда аванс, всем друзьям своим налью вина, чтобы выпили за Вас. Знаю, лучшая в России Вы — значит в мире всех милей. Клеопатра пусть красивее, Жанна Д'Арк пускай смелей, Изабелла — царскотроннее, многокнижнее Занд Жорж. Все они одностороннее, а что Вас прекрасней — ложь!»[2]

Изъявлениями благодарности полны и другие послания молодого Глазкова, в которых он отчитывается о мельчайших подробностях своей горьковской жизни, но при этом упорно умалчивает о главном — о Лиде.

Почему Глазков так поступает, догадаться нетрудно. Ему очевидно неловко признаться, что он «крутит роман», пока его товарищи продолжают воевать, полу-

---

* Попытки пробить стихи Глазкова в печать Л. Ю. Брик предпринимала еще в эвакуации, пробуя заинтересовать глазковской поэзией редактора местной газеты, с которым установились дружеские отношения. В письме Глазкову от 13 января 1942 Л. Ю. Брик сообщает: «<...> Я как-то рассказывала о Вас в здешней газете и местный поэт говорит "Я на днях слышал о Глазкове от его знакомого Долгина... Говорит, что Глазков гениальный поэт". Мы с Васей подтвердили, конечно, и еще подбавили...» Архив Н. И. Глазкова (Москва). Однако эта попытка успехом не увенчалась.

чать ранения, погибать... Он явно боится, что подобная информация может настроить против него Лилю Юрьевну, а заодно и остальных обитателей Спасопесковского. Только в письме от 9 января 1944 года Глазков решается сообщить: «..."Я и Лида" — название любви и новой поэмы»[3].

Он сообщает эту новость перед самым своим отъездом в Москву, понимая, что дальше скрывать наличие возлюбленной уже невозможно. Ведь уезжая в столицу, Глазков планирует сразу вызвать Лиду к себе.

Свой долгий путь в Москву, начатый в ледяном тамбуре вагона, поэт впоследствии опишет не без явного бахвальства. Солидный запас анекдотов обеспечил ему доступ в спасительное тепло, куда нельзя было попасть ни за деньги, ни за хлеб, ни за водку:

— За пятьдесят анекдотов пустишь?
— И мне отвечают: — придется пустить!

Но если непростая в военное и — особенно — в зимнее время дорога прошла для Глазкова на удивление гладко, то встреча со столицей, в свою очередь, принесла неожиданности. Только крайне неприятные.

В стихах об этом говорится подчеркнуто сдержанно: «Когда я приехал, Москва мне сказала: / — Ты мог бы приехать потом!..», — но в дневнике сообщается уже без всяких экивоков. Период с конца февраля по сентябрь 1944-го объединяется в «Летописи» выразительным заголовком: «У разбитого корыта».

Что же стояло за этими словами? Целый ряд событий и обстоятельств.

Во-первых, состояние арбатской квартиры, ставшей за это время малопригодной для житья. Потолок обвалился еще в летний приезд Глазкова в Москву, а прошедшая осень и наступившая зима, естественно, не способствовали улучшению положения. Как будет вспоминать Евгений Веденский, на счастье оказавшийся тогда в столице, «в одной комнате сквозь потолок были видны звезды, а во вто-

рой хоть звезд видно и не было, потолок протекал даже от малого дождя. И только в третьей (бывшем отцовском кабинете) можно было жить»[4].

Веденский помог Глазкову установить чугунную печку, раздобыть на первое время угля и дров, но о том, чтобы хоть как-то заделать потолок, речь по-прежнему не шла. Неудивительно, что глазковское жилище еще долго представляло собою пугающее зрелище — даже на фоне других, разореных и разрушенных квартир военного времени.

Вот как описывает глазковские «апартаменты» Наум Коржавин, приехавший в Москву в начале 1944 года и вскоре пришедший к Глазкову знакомиться:

«То, что я увидел, меня поразило. Всё тонуло в полумраке. Единственного окна не хватало, чтоб его рассеять. Ощущение запустения дополняло полное отсутствие потолка — он обвалился. Вместо него был какой-то грязно-коричневый конус из штукатурки, перекрытий и еще чего-то. Окно было справа от двери, в которую я вошел, а слева вдоль стены занимал пространство стол, а за ним большая кровать. На ней лежал и смотрел на меня человек с закутанной головой. Он подтвердил, что он и есть Глазков...»[5]

Заметим, что описанная сцена происходит в конце апреля, после того как Глазков находился в Москве уже больше двух месяцев и, как считалось, вполне обустроился. В самое первое время он был вынужден ночевать у знакомых, в частности у Л. Ю. Брик. «Лиля Брик приютила [Глазкова] у себя, — вспоминает демобилизованный по ранению и также вернувшийся в Москву Долгин, — и едва ли не спасла от голодной смерти...»[6]

То же подтверждает и глазковская «Летопись», в которой число «55», обозначающее квартиру Бриков в Спасопесковском, повторяется в это время практически в каждой записи, а также письма Глазкова его горьковским товарищам. В письме, датированном мартом 1944 года, он пишет: «Питаюсь я в основном у Л. Ю.»[7]. Аналогичная информация содержится в письме от 8 апреля: «У Бриков бы-

ваю ежедневно. Я написал два стиха и отправился к Брикам. Там поужинал и поговорил о стихах. Очень хорошо поговорить о стихах»[8].

Поужинать, очевидно, тоже было неплохо. Проблема «хлеба насущного» стояла для Глазкова еще более остро, чем проблема жилья: у него не было ни карточек, ни талонов на обед, без которых прожить в военной Москве было практически невозможно.

Все это — и карточки, и талоны — Глазков рассчитывал получить, восстановившись в Литинституте, где его, собственно, уже восстановили летом 1943 года, в его тогдашний приезд в Москву. Каких бы то ни было осложнений в этом плане никто не предвидел, однако все обернулось иначе.

Как свидетельствует «Летопись», решение о восстановлении Глазкова в Литинституте было признано недействительным, и никто — ни Асеев, ни Кирсанов, ни Брик — уже ничем не могли ему в этом помочь. Таких, как Глазков, туда больше не принимали.

Дело было в том, что за прошедшие полгода ситуация в Литинституте радикально изменилась: из своего рода оазиса студенческой вольницы он превратился в вуз, находившийся под пристальным наблюдением органов и вызывавший их острое недовольство.

Как свидетельствуют архивные документы, было подготовлено даже специальное постановление о закрытии Литературного института[9]. И хотя эту меру посчитали чересчур радикальной и постановление не утвердили, новому директору Литинститута было настоятельно предложено «усилить идеологическую и политико-воспитательную работу среди студентов»[10]. Литинститутское начальство отнеслось к такому заданию весьма серьезно.

А потому о восстановлении Глазкова, чья репутация была достаточно известна, речь уже не шла. Опровергнуть эту репутацию ни у самого поэта, ни у его покровителей возможности не было. Делу могли бы помочь публикации, но таковых не предвиделось. Несмотря на все усилия Л. Ю. Брик, пробить глазковские стихи в печать, даже

в «Комсомольскую правду», где в это время работал В. А. Катанян, не удавалось. Видимо, в ответ на очередную неудачу такого рода поэт пишет:

...А стихи Глазкова искромсают
И не напечатают вдобавок.

Если напечатают, нескоро,
Но без посторонних изменений;
Очень трудно гению Глазкову,
Потому что он всего лишь гений!

Это очень мало. Надо дело
Делать, а не порицать эпоху;
Если жизнь еще не надоела,
Благодарен не себе, а Богу...

Потому что сила жизни в вере,
Но вернемся вновь к литературе.
Говорю: мадонна Рафаэля
Лучше алюминиевой кастрюли.

Ошибались люди. Мы простим их,
Потому что люди только люди.
Кажется, Рамсей, английский химик,
Как-то сделал золото из ртути.

Встало это золото дороже,
Чем иные платина с алмазом.
Мало было золота. И что же?
Гениально, но не нужно массам...

Похоже, что нечто подобное говорили Глазкову сочувственно настроенные сотрудники редакций, и возразить было нечего.

«Массам» требовались стихотворные подписи к «Окнам ТАСС». Редактором «Окон ТАСС» был в это время О. М. Брик, который, видимо, пытался пристроить Глаз-

кова к делу. В «Окнах ТАСС» в военные годы сотрудничали многие известные поэты, в том числе и те, к которым Глазков относился с безусловным уважением, например, Крученых.

Однако ни факт участия Крученых в «Окнах ТАСС», ни историко-литературные прецеденты, вроде «Окон РОСТА», в которых работал не только Маяковский, но и Хлебников, сочинявший агитки против Врангеля, не делали эту работу для молодого Глазкова сколько-нибудь привлекательной.

Свое отношении к стихотворной продукции «Окон ТАСС» он сформулировал в одном из краткостиший:

Мне говорят, что «Окна ТАСС»
Моих стихов полезнее...
Полезен также унитаз,
Но это не поэзия.

Подобное сравнение звучало крайне резко, даже грубо, однако этот «унитаз» появился здесь не случайно. Он был подсказан поэту главным теоретиком и практиком вопроса — Маяковским (на которого, скорее всего, ссылался Брик, убеждая Глазкова в важности «агитработы»), его знаменитым самоопределением: «Я ассенизатор и водовоз», — сформулированном в «Во весь голос».

Но если Маяковский развивал в своей поэме «водовозную» часть этого самоопределения, сравнивая изготовленный им «агитпроп» с «водопроводом» («Мой стих / трудом / громаду лет прорвет / и явится / весомо, / грубо, / зримо, / как в наши дни / вошел водопровод, / сработанный / еще рабами Рима»), то Глазков обращается к оставшейся невостребованной «ассенизаторской» части. Развивая этот образ по точно такой же логической схеме, поэт и получает в итоге свой «унитаз», добиваясь подобным «сдвигом» убийственного эффекта.

Таким образом Глазков не только выражал свое отношение к любому «агитпропу», но и заявлял, что «наступать» ради этого занятия «на горло собственной песне» он

не намерен*. Однако обстоятельства весны 1944 года вынуждают Глазкова пойти на попятный, о чем он с досадой признается в стихах:

Что-то рыбкается и ползается,
И решается вечным спором.
Пусть другой кто-нибудь воспользуется,
А бездельник умрет под забором.

Пусть, как прежде, пророк-фантаст —
У разбитого у корыта...
Ну и выпрыгну в «Окна ТАСС»,
Ибо двери мои закрыты.

Как свидетельствует дневник, Глазков действительно подрабатывает в «Окнах ТАСС», но крайне мало и нерегулярно. Видимо, то, что он был способен из себя в этом плане выжать, плохо подходило под требуемые стандарты. К тому же, эта работа была внештатная, а значит, не давала ни карточек, ни статуса.

Было ясно: надо срочно устроиться куда-нибудь в штат, но и тут все сложилось не так, как планировалось.

Очевидно, что надежда Глазкова попасть в издательство или на какую-нибудь другую литературную, а вернее, окололитературную работу, в свою очередь, не оправдалась. Не получилось, видимо, найти работу и по «учительской» специальности. Кто-то из знакомых помог Глазкову устроиться подсобным рабочим на склад, но такой жизни, не оставляющей ни сил, ни времени на стихи, он долго не выдержал.

Ситуация выглядела тупиковой и, похоже, что в ответ на его собственные размышления на эту тему, а также на

---

* К процитированному краткостишию примыкает и сохранившееся в глазковском архиве двустишие 1944 года: «Нигде кроме / как в сумасшедшем доме», пародирующее знаменитую «хозяйственную агитку» Маяковского. Об этой агитке Маяковский, как известно, писал: «Несмотря на поэтическое улюлюканье, считаю “Нигде кроме как в Моссельпроме” поэзией самой высокой квалификации» («Я сам»).

разговоры, которые вели с ним другие — Брики, родственники, друзья — родилось такое глазковское краткостишие:

За то, что Глазков
Ни на что не годен,
Кроме стихов,
Ему надо дать орден.

Здесь также присутствует полемика с Маяковским, на которую указал в свое время Б. Сарнов. В своей статье о Глазкове он отметил перекличку глазковского краткостишия с теми пассажами из поэмы «Про это», в которых Маяковский выражал сожаление, что «оказался годен лишь для такого “немужского” занятия как писание стихов»: «Был я сажень ростом / А на что мне сажень? / Для таких работ годна и тля. / Перышком скрипел я, в комнатенку всажен, / вплющился очками в комнатный футляр»[11].

Чувство, продиктовавшее Маяковскому эти строки, Сарнов называет «неким загадочным комплексом», прибегая к этой фразе, скорее всего, не для стилистического изыска, а чтобы усыпить внимание цензоров. Ведь ничего загадочного в этом «комплексе» не было. Он был неотъемлем от «классового сознания» с его главной аксиомой: заведомого превосходства рабочего над интеллигентом, труда физического над трудом умственным, в том числе и писательским.

С этой аксиомой и спорит Глазков. Он твердо знает, что для писания стихов нужны совсем иные качества, чем те, которыми обладает «тля», и прежде всего, как подчеркивает Сарнов, немалое мужество. А потому, как мы добавим уже от себя, Глазков и решается высказать свое несогласие в столь рискованной форме. Ведь требуя себе орден за «стихи», поэт, естественно, понимал, что в 1944 году ордена давали главным образом за доблести на фронте, но сознательно идет на такую параллель.

Впрочем, «ордена» давали и за «стихи»: медали с портретом вождя плюс солидное денежное вознаграж-

дение. Все это получали лауреаты Сталинской премии, но угодить в число лауреатов Глазков вряд ли рассчитывал.

А потому, что бы поэт ни думал и ни писал, в реальности ему пришлось заняться именно тем, чем Маяковский считал бы нужным заняться сам, правда, не при жизни, а через сотню-другую лет, если «лобастый химик» соберется его «воскресить». В качестве благодарности Маяковский предлагал использовать свой рост и силу, бесполезные в поэтической работе, по настоящему своему назначению:

Что хотите буду делать даром —
чистить,
мыть,
стеречь,
мотаться,
месть.
Я могу служить у вас
хотя б швейцаром.
Швейцары у вас есть?..

Примерно такие работы как раз и «работает» молодой Глазков в 1944 году, да и в последующие годы. Как свидетельствует «Летопись», он пилит дрова, разгружает вагоны, подрабатывает как носильщик, сбрасывает с крыш снег, вскапывает землю под огороды...*

Однако при отсутствии карточек и талонов всех доходов Глазкова хватает лишь на самое нищенское существование.

---

* Иные из этих занятий, в частности пилка дров, упоминаются в глазковских стихах: «Живу в своей квартире / Тем, что пилю дрова. / Арбат 44, / Квартира 22». На этой почве, в свою очередь, возникают пересечения с поэзией Маяковского, в одном из стихотворений которого также идет речь о рубке дров, но как о жесте сугубо эксцентрическом, заведомо лишенном практического смысла: «Любить — / это значит: / в глубь двора / Вбежать /и до ночи грачьей, / блестя топором, / рубить дрова, / силой / своей/ играючи».

Поначалу Глазков еще пытается иронизировать над своим бедственным положением, но большая часть его тогдашних шуток выглядит достаточно натужно. Взять хотя бы «Заявление в Литфонд» (1944):

Пользуясь тем, что я не жена писателя,
Муж которой на фронте,
Не считаясь с тем, что я поэт,
Полагая, что обедать не обязательно,
Мне в Литфонде
Не дают талонов на обед.

Разве это справедливо?
Нет.
А на базаре купить что-либо
Не хватает монет.

Впрочем, охота шутить вскоре пропадает вовсе. Особенно тяжело становится в марте, когда в Москву приезжает Лида, и расходы соответственно резко увеличиваются. «Монеты» остро требуются теперь не только на еду, но и на развлечения, пусть даже очень редкие. Таким развлечением, которое Глазкову, видимо, очень хотелось доставить Лиде, был концерт Вертинского, только что вернувшегося в Советский Союз. Судя по записи в «Летописи», они ухитрились попасть на самое первое его выступление.

Помощи, однако, ждать было неоткуда.

Л. Ю. Брик, неизменно выручавшая молодого поэта, приостановила, похоже, все формы материальной поддержки. Очевидно, она была остро недовольна приездом Лиды, расценив его как крайне несвоевременный. Лилю Юрьевну не могло не огорчать, что все силы Глазкова уходят теперь на добывание денег, не оставляя времени ни на чтение (действительно, в «Летописи» за этот период не упомянуто ни единой прочитанной книги), ни на стихи. С целью заработать побольше Глазков начинает к тому же приторговывать папиросами, рискуя получить за это занятие, именуемое на языке милицейского протокола «спекуляцией», порядоч-

ный срок. И это обстоятельство Л. Ю. Брик, разумеется, тоже не радовало*.

Отзвуки споров, шедших в это время в Спасопесковском, попыток не только Лили Юрьевны, но и Осипа Максимовича образумить Глазкова и его сбивчивых оправданий, мы находим в сохранившихся в архиве стихах. В одном из них, озаглавленном «О. М. Б.» (1944), молодой поэт пишет:

Граниты наук не грыз
За неименьем зубов.
Не проявлял героизм —
Любил стихи и любовь.

Должно быть поэтому раз
Тогда был едрык-шандарах.
Не выдумал Поэтоград —
Открыл его в будущих днях.

Вы правы, Осип Максимович,
У Вас самый лучший в мире ум.
Но Поэтоград — программа максимум ведь,
А много денег — программа минимум...

А кончается стихотворение так:

Но земное и небесное,
Вы правы, путать нельзя[12].

Но если здесь Глазков признает, пусть только на словах, а не на деле, правоту Брика, то в стихотворении, предста-

---

* Это обстоятельство, безусловно, не радовало и самого Глазкова. Среди написанных в это время стихов находим и такие отчаянные строки: «Что из того, что нормы-правила есть? / Мне мир златые горы дать / Не захотел. Мне не понравилось / И надоело голодать. // Как какой-нибудь подлипала / Обиваю пороги кин: / — Рассыпные, Кубань, на три пара, — / Вот примерно я стал каким».

вляющем, видимо, следующий этап в развитии отношений и обращенном уже к Лиле Юрьевне, он настроен более агрессивно:

Я с Вами совсем не желаю ссориться.
И в спорах на конях-словах сшибаться.
Но не права английская пословица
— И королевы могут ошибаться.

Мне, так сказать, приходится охотиться
За каждою насущною монетою,
А ежели у нас пути расходятся,
То и не то бывает в жизни этой[13].

С какого-то момента Глазков и Л. Ю. Брик начинают выяснять отношения уже с помощью писем, хотя живут они по-прежнему в двух шагах друг от друга. Взаимное охлаждение будет тянуться несколько месяцев, пока молодой поэт не пошлет Лиле Юрьевне примирительное письмо, присоединив к нему два ЛЮБ (так он называл обращенные к ней стихи), в одном из которых пишет:

Хотя я с Вами и не ссорился,
Мне с Вами помириться хочется.
Вы между мной и жизнью сводница,
А вовсе не перестраховщица[14].

Но это письмо будет послано в конце сентября, а пока, весной 1944-го, Глазков чувствует себя глубоко обиженным. В стихах возникают ламентации по поводу отсутствия «меценатов»:

И нет поэту мецената...
И сам себе ты меценат...

А также выпады против «филантропов»:

Когда я потерпел аварию
И испытал все беды,
То филантропы мне давали...
Хорошие... советы.

Советы, пусть даже хорошие, Глазкову были в то время не нужны. Главное, что ему тогда было нужно — удержать Лиду, которая, видимо, собиралась уехать обратно.

Ситуация, которую Лида обнаружила по приезде в Москву, а именно отсутствие в квартире потолка, а у жениха нормальной работы и зарплаты, очевидно явилась для нее неожиданностью. В Горьком все представлялось иначе: при всей странности своего обличия и поведения Глазков был столичным поэтом, которому покровительствовали такие знаменитости, как Николай Асеев и Л. Ю. Брик. Лида знала, что именно Л. Ю. Брик раздобыла для Глазкова пропуск в Москву, где его ждала учеба в Литинституте, престижная работа (возможно, в издательстве), а также большая, удобная квартира на Арбате.

Но все обернулось совсем по-другому, и Лиде было трудно с этим смириться. Начавшиеся трения Глазков подробно опишет в стихах, благородно не называя имени возлюбленной:

Знаю я, что скоро корни
Пустит вглубь олива мира.
Смотрят люди с колокольни,
Той, которая квартира.

Хороши пути окольны,
Но до них идти три года.
Смотрят люди с колокольни,
Той, которая работа.

Впрочем люди беспокойны,
Не у всех ума палата,
Смотрят люди с колокольни,
Той, которая зарплата.

Ничего у них не выйдет
Из того, о чем мечтают,
Ибо смотрят, но не видят,
И Глазкова не читают.

А поэт Глазков не плачет,
Не смеется, не хохочет,
Ничего для них не значит
И стихов писать не хочет.

О том, что ему стало не до стихов, Глазков говорит не только в этом, но и в целом ряде своих тогдашних текстов. В частности, в таком:

Быт заел или сам устал
От своих и чужих бед...
И стихи писать перестал
Очень хороший поэт.

Говорю: не писать трудней,
Только я куда-то спешу
И поэтому целых сто дней
Почти ничего не пишу...

Без стихов моя жизнь петля,
Только надо с ума сойти,
Чтоб, как прежде, писать стихи для
Очень умных, но десяти...

Последняя строфа, как видим, вносит в стихотворение принципиально новую для Глазкова ноту. Ведь еще совсем недавно поэт воспринимал малочисленность своей аудитории как некую естественную данность, никак не влияющую на ту позицию, которую он для себя избрал и которую считал единственно правильной:

Я писатель белых ворон,
Не поверивших в истуканов...

Но в том-то и состояла трагедия Глазкова, что по-прежнему считая эту позицию единственно правильной, он начинает думать, что она ему не по силам:

Опять сумасшедший день,
Составленный из окурков.
Мы в век живем площадей,
А я поэт переулков.

Не веря во многих богов,
В единого верую Бога,
Однако из тупиков
Моя состоит дорога![15]

К «единому Богу» Глазков не раз обращается в то время в стихах — в последней надежде укрепиться духом:

...Шатаюсь, как все, по городу,
Черт знает, чего не выдумаю,
Но я говорю Господу:
Прибежище мое и защита моя.

А в своих стихах своего лица
Не могу я иметь разве?
Он избавит меня от сети ловца
И от гибельной язвы...

Язвы, ходящей во мраке,
Заразы, опустошающей в полдень,—
И уцелею в драке,
Чтоб путь до конца был пройден...[16]

Надо заметить, что о «сети ловца» и о «гибельной язве» поэт упоминает здесь не случайно. Эти буквальные цитаты из 90-го псалма Давида наполняются в стихах Глазкова весьма конкретным смыслом. Причины кризиса, который он переживает в 1944 году, упирались не только в бытовые и любовные неурядицы, какими бы серьезными они ни были.

Именно в этот период поэт начинает осознавать, что общие надежды на смягчение режима не оправдались и начинается новое закручивание гаек. Об этом свидетельствовал ряд событий, о которых Глазков узнает по приезде в Москву.

Речь идет, в частности, о серьезных неприятностях, постигших глазковских наставников по Литинституту — Асеева и Сельвинского. Ведь именно эти поэты оказались в числе самых первых жертв начавшегося поворота в политике властей.

У Асеева упорно не выпускали в печать уже набранную и сверстанную книгу, куда входили стихи, которые он читал Глазкову в его летний приезд в Москву. Обескураженный этим обстоятельством, Асеев пишет сначала Сталину, а не дождавшись ответа — Молотову, которому жалуется, что из-за задержки сборника у него «отпадает охота к дальнейшей работе, возникает чувство бесцельности и бесплодности затрачиваемых попыток». Для эмфазиса Асеев прибегает даже к такому — чисто поэтическому — сравнению: «Неопубликованные стихи, как нескошенное поле, не дают места новым»[17].

Молотов, однако, не был впечатлен. Не сочтя нужным даже ответить Асееву, он оставляет судьбу книги на усмотрение цензуры, расценившей стихи «Москва–Кама», «Городок на Каме», «Надежда» как «политически ошибочные», «клеветнически» изображающие «наш советский тыл»[18]. Сборник «Годы грома» был запрещен, о чем Асееву сообщили, вызвав для проработки в ЦК.

Ни самого факта запрещения книги, ни своего возмущения по этому поводу Асеев особенно не скрывал. Как свидетельствует сохранившаяся в архивах докладная записка анонимного осведомителя, Асеев говорил в это время своим знакомым:

«Написанная мною последняя книжка не вышла из печати. Меня по этому поводу вызывали в ЦК, ругали за то, что я не воспитываю своей книжкой ненависти к врагу. Нашли, что книжка получилась вредной... Я, конечно, соглашался с ними, но сам считаю, что они не правы. <...>

Я знаю, что я написал те стихи, которые нужны сегодня народу... Надо перетерпеть, переждать реакцию, которая разлилась по всей стране»[19].

Подобную тираду Глазков мог услышать от Асеева лично, а если и не от него самого, то от кого-нибудь из многочисленных общих знакомых, тех же Бриков и Катаняна.

Еще более крупные неприятности обрушились на Сельвинского, которого в ноябре 1943 года внезапно вызвали с фронта в Москву, на заседание Секретариата ЦК. Поводом для вызова послужило опубликованное в «Знамени» стихотворение «Кого баюкала Россия», в котором содержалась такая строфа: «Сама как русская природа / Душа народа моего: / Она пригреет и урода, / Как птицу выходит его». В этой строфе был усмотрен — ни много, ни мало — намек на Сталина.

Красочные детали заседания Секретариата ЦК, проходившего под руководством Г. М. Маленкова, были зафиксированы в дневниковых записях Сельвинского. Как только Сельвинский появился в зале, Маленков закричал на него: «Кто это урод?.. Вы нам тут бабки не заколачивайте. Скажите прямо и откровенно: кто этот урод? Кого именно имели вы в виду? Имя?» В ответ на растерянную попытку Сельвинского объясниться: «Я имел в виду юродивых», — поэт слышит: «Неправда! Умей воровать, умей и ответ держать!» Тут до Сельвинского начинает доходить, что «здесь имеют в виду Сталина: лицо его изрыто оспой, мол, русский народ пригрел урода». Между тем, — вспоминает поэт, — «в комнате появился Сталин... взглянул на меня: “С этим человеком нужно обращаться бережно, его очень любили Троцкий и Бухарин...” Я понял, что тону. Сталин уже удалялся. “Товарищ Сталин! — заторопился я ему вдогонку. — В период борьбы с троцкизмом я еще был беспартийным и ничего в политике не понимал”. Сталин подошел к Маленкову... И сказал: “Поговорите с ним хорошенько: надо... спасти человека”...»[20]

Конечно, эти подробности станут известны только через несколько десятилетий после описанного эпизода.

Сельвинский по понятным причинам не торопился о них распространяться, особенно по горячим следам. Но сам факт вызова поэта на Старую площадь был широко известен в писательской среде, равно как и причина этого вызова. В феврале 1944 года было принято постановление Секретариата ЦК, в котором говорилось, что стихотворение «Кого баюкала Россия» и несколько других «свидетельствуют о серьезных идеологических ошибках в поэтическом творчестве Сельвинского, недопустимых для советского писателя»[21]. В том же постановлении сообщалось о решении «освободить т. Сельвинского от работы военного корреспондента до тех пор, пока т. Сельвинский не докажет своим творчеством способность правильно понимать жизнь и борьбу советского народа»[22].

Все эти события произошли перед самым возвращением Глазкова в Москву, и, когда он приехал, они еще бурно обсуждались среди знакомых. Возможно, именно поэтому Глазков чуть ли не с поезда спешит к Сельвинскому, чтобы выразить ему свою поддержку. В «Летописи» записано: «У И. Л. Сельвинского. Читал Мировую дурь».

Никаких других подробностей Глазков не сообщает, но он, разумеется, не мог не заметить состояния своего собеседника, которое сам Сельвинский описывал так: «[на Старую площадь] я шел молодым человеком, а вышел оттуда — дряхлым стариком»[23]. Неудивительно, что Сельвинский не читал в тот раз ничего своего, но глазковские стихи все-таки нашел в себе силы выслушать. Видимо, в ответ на прочитанную Глазковым «Мировую дурь», он произнес сакраментальную, уже упоминавшуюся нами фразу: «Счастливый вы, Коля... Вы можете писать все, что хотите!..»

Глазков, однако, совсем не чувствовал себя ни счастливым, ни способным писать все, что он хочет. Помимо известий об Асееве и Сельвинском, его должна была сильно огорчить и испугать еще одна свежая новость — арест студента Литинститута Аркадия Белинкова.

Белинков был арестован в конце января 1944-го, меньше чем за месяц до глазковского возвращения в столицу. Главных поводов к аресту было два: роман «Черновик чувств», который Белинков писал в качестве дипломной работы, а также создание литературной группы «Необарокко», в которую входило несколько сокурсников[24]. Узнав об этом событии, Глазков не мог не задуматься о собственной судьбе. Аналогичные вещи могли быть инкриминированы ему самому, причем с еще бóльшими основаниями.

Когда Глазков приехал в Москву, товарищей Белинкова уже начали прорабатывать на комсомольских собраниях, и было понятно, что органы не ограничатся только одним арестом. И действительно, в середине апреля 1944 года был арестован другой студент Литинститута — Генрих Эльштейн (Горчаков). Он получил восемь лет за «антисоветскую агитацию» и намерение создать «антисоветскую группу»[25].

Об этих арестах Глазков скорее всего услышал от Нади Рашеевой, имя которой не раз упоминается в его дневнике[26]. Надя Рашеева была близкой приятельницей Белинкова (она входила в «Необарокко») и Генриха Горчакова. Впоследствии Горчаков напишет о Наде: «Она была умница, к двадцати годам заканчивала институт, писала талантливую работу о Блоке и была несостоявшейся красавицей-наядой с зелеными глазами, над которой зло посмеялась судьба. Она тяжело болела, нужны были операция и долгое лечение, но помешала война, и она осталась хромой»[27].

К этому описанию следует добавить, что Надя Рашеева была пылкой поклонницей глазковской поэзии. Именно она рассказала о Глазкове приехавшему в столицу Науму Манделю (будущему Коржавину), который вспоминает об этом в своих мемуарах: «Первой со мной о нем заговорила студентка Литинститута Надя Рашеева... Она сказала, что есть такой поэт, Николай Глазков, с которым мне необходимо познакомиться, и очень обрадовалась, что мне знакомо его имя. О нем мне писал Люсик Шерешевский, под-

ружившийся с Колей в Горьком, где оба жили в эвакуации. Я обрадовался, что Коля вернулся в Москву. У Нади же я узнал его адрес...»*

Глазков тоже слышал о Манделе от Шерешевского. «Выяснилось, что он обо мне знает от Люсика, — пишет Коржавин, описывая свою первую встречу с Глазковым. — Он тут же припомнил наиболее курьезные и наивные из слышанных от Люсика строк. Я смиренно сознался, что это, действительно, мои строки. Знакомство состоялось»[28].

Никто из них, однако, тогда и не думал, что их общий приятель «Люсик», находившийся в это время на фронте, вскоре будет арестован и отправлен в лагерь. Этот лагерь находился в Бескудниково, недалеко от Москвы.

Они узнают об этом из письма, которое Шерешевский напишет Глазкову, и на которое немедленно получит ответ, «удивительно теплый, дружеский, сочувственный»[29].

Причем Глазков не ограничится только письмом, а поедет к Шерешевскому в лагерь. Даже по прошествии многих десятков лет Шерешевский повествует об этом глазковском поступке с неостывшим волнением:

«Вскоре меня ждала и вовсе неожиданная радость: вернувшись в жилую зону с работы я был вызван на вахту, где мне вручили передачу и записку. Ко мне приехали! Приехал Николай Глазков и мой школьный товарищ по Киеву Эмка Мандель — уже тогда известный поэт Наум Коржавин. Свидания нам не дали, но записку я прочел и передачу получил. Это было сказочное везение! Сказочной по тем временам была и передача: буханка хлеба и две банки свиной тушонки! Людям такого положения, как мои товарищи, такие продукты достать было можно только на

* Видимо, именно Надя Рашеева расскажет о Глазкове и юному Генриху Сапгиру, впоследствии вспоминавшему: «В юности была у меня одна знакомая, хромоножка Надежда с Арбата. Когда мы с ней ходили по Москве — а тогда все ходили, — она мне читала наизусть раннего Глазкова. Это очень хорошие стихи, формальные, в духе Хлебникова, как мне тогда показалось. Надежда погибла, сохранились ли где эти стихи? Не знаю» (Самиздат века. С. 372).

“черном рынке”, где буханка стоила рублей 200 тогдашними деньгами, а банка тушонки — чуть ли не 600 или 800!

Я стеснялся потом спрашивать, но полагаю, что поездка ко мне потребовала от Коли немалых жертв... И не только материальных: все три года, что я провел в Бескудникове, Глазков регулярно писал мне, посылал стихи, делился мыслями. При его тогда весьма неопределенном общественном положении непризнанного и непечатавшегося поэта это было даже и опасно...»[30]

Глазков понимал эту опасность не хуже Шерешевского, но поступать иначе, видимо, не мог. В его дневнике упоминаются и письма от «Люсика Ш.», включая его первое письмо из лагеря, и поездка в Бескудниково. Правда, Глазков умалчивает о том, что он ездил туда вместе с Манделем, но причина подобного умолчания понятна. Он, очевидно, хотел оберечь своего младшего товарища, который и так ходил в это время по острию ножа*.

* Любопытно, что эту поездку в Бескудниково обходит молчанием и Наум Коржавин, хотя подробно описывает в мемуарах свою тогдашнюю дружбу с Глазковым, да и «Люсика» поминает не раз, правда, без указания, что тот был арестован. Этот странный факт, видимо, объясняется тем, что арест ближайшего друга высветил бы особенно невыгодным светом тот «роман с МГБ», который у Коржавина вскоре начнется.

«И В ЭТОЙ САМОЙ ЖИЗНИ НАШЕЙ...»

К моменту поездки в Бескудниково знакомство Глазкова и Коржавина уже давно превратилось в дружбу. «Я стал ходить к Глазкову, бывать у него часто. И мы скоро перешли на “ты”, стали друзьями — хотя ему было уже целых двадцать шесть лет» — пишет Коржавин, вспоминая свои первые месяцы в Москве[1].

Интерес и симпатию Глазкова вызвали коржавинские стихи, лучшие из которых, в частности знаменитая «Зависть» («Можем строчки нанизывать...»), были датированы 1944 годом. Имя Коржавина, в ту пору еще Эмки Манделя, часто встречается в глазковской «Летописи», и не только в «Летописи», но и в написанных в это время стихах.

Одно из этих стихотворений хорошо передает его тогдашнее отношение к младшему поэту: и слегка покровительственное (все-таки значительная разница в возрасте), и нежное, и восхищенное. Обращаясь к «другу из Поэтограда Э. М.», Глазков пишет:

И в этой самой жизни нашей
В быту лишений и побед,
Ты, милый, самый настоящий
Очаровательный поэт.

Ты пишешь очень много дряни:
Лишь полуфабрикат-руду,
Но ты прекрасен, несмотря ни
На какую ерунду.

В рубцах твоих стихов раненья,
Которые в огне атак.
А те, кто лучше и ровнее,
Писать не выучатся так.

У них стихи круглы и дуты,
Хоть и металл, а не руда,
И никакие институты
Им не помогут никогда*.

«Институты» Глазков поминает, естественно, не случайно: ведь Мандель был в этом плане его товарищем по несчастью. Примерно в то же самое время, когда Глазкова отказались восстановить в Литинституте, Манделя не захотели туда принять. Разговор, происшедший в кабинете директора и впоследствии подробно описанный в коржавинских мемуарах, был, надо думать, известен Глазкову. Из этого разговора непосредственно следовало, что до директора уже докатились слухи о молодом поэте, не пробывшем в Москве и трех месяцев, но успевшем создать себе определенную репутацию, суть которой он выразил так:

Я сам
Всем своим существованием —
Компрометирующий материал!

В этом заявлении не было ни малейшего преувеличения, что Глазков, разумеется, знал. Знал он и то, что слагать славословия в честь обладателя такой репутации небезопасно, но это соображение его, как видим, не остановило. Глазков не только торжественно нарекает девятнадцатилетнего Манделя «самым настоящим, очаровательным поэтом» (слово «очаровательный» залетело сюда, похоже, из хлебниковского стихотворения 1921 года, обращенного

---

* «Эмка Мандель» упоминается еще в одном стихотворении Глазкова, вошедшем в его рукописный сборник «Стихотворения 1944»: «Соберутся пять парнишек. / Прочитают 200 книжек / И начнут ребята сдуру / Создавать литературу. // Понапрасну ум мрача, / Изучают Кумача. / Тем не менее однако / Изучают Пастернака. // Ничего не понимают, / Как и чем живет страна, / Но зато упоминают / Всех поэтов имена. // Тем не менее однако / Очень трудно им одним / Знать, зарыта где собака, / Эмку Манделя бы к ним!» Архив Н. И. Глазкова (Москва). Это стихотворение опубликовано в глазковском «Избранном» (1989) без последней строфы.

к Крученых), но и противопоставляет его остальным стихотворцам, возможно, более мастеровитым, но и более осмотрительным.

В этом стихотворении Глазков говорит по сути все то, что почти пять десятилетий спустя скажет критика, представляя Коржавина отечественному читателю и пытаясь определить его место в истории отечественной словесности.

В предисловии к коржавинскому сборнику «Стихи и поэмы» (2004) Б. Сарнов, в частности, пишет:

«Людям, только что пережившим нечеловеческое напряжение великой военной страды, хотелось верить, что послевоенная жизнь будет не такой, какой она была в предшествующие годы... Но эта надежда жила в их сердцах как некая смутная идея, неосознанная, неосмысленная. Какое уж тут осмысление, когда даже подумать об этом наедине с собой — и то было страшно.

"То был рубеж запретной зоны", как скажет об этом годы спустя Александр Твардовский. Ни один из поэтов, с именами которых связан поэтический бум середины 1940-х, не посмел не то что перешагнуть этот рубеж, но даже приблизиться к нему.

Единственный, кто его перешагнул, был "Эмка Мандель", будущий Наум Коржавин.

Ему было 19 лет, когда он написал:

Можем строчки нанизывать
Посложнее, попроще,
Но никто нас не вызовет
На Сенатскую площадь...

Стихотворение называлось "Зависть". Неспособность к открытому бунту против созданного Сталиным режима тоталитарной власти осознавалась в нем как ущербность, нравственная и социальная неполноценность, вызывающая сожаление и острую з а в и с т ь к тем, кто сто с лишним лет назад нашел в себе силы выйти на Сенатскую площадь. Это был прямой призыв к восстанию. А на дворе стоял 1944 год...»[2]

Действительно, Наум Коржавин был в этом смысле вполне уникален. В стихах других молодых (и немолодых) поэтов «прямого призыва к восстанию» не было. Не было такого призыва и в стихах Глазкова, и все же этого факта едва ли достаточно для того, чтобы автоматически поместить его по другую сторону водораздела, причисляя к тем, кто «не посмел не только перешагнуть, но даже приблизиться» к этому «рубежу запретной зоны».

Как свидетельствуют стихи Глазкова, он не только давно приблизился к этому «рубежу», не только его перешагнул, но и шагнул за него гораздо дальше своего младшего товарища-поэта.

Можно вспомнить глазковское стихотворение «Жизнь — путевка в Сибирь...», написанное в 1938 году и обозначившее сюжет, к которому он будет возвращаться не раз. Можно вспомнить и глазковские строки: «На складах картофель сгнивал и зерно, / Пречерствый сухарь голодающий грыз...», — поднимающие тему голода на Украине, за неумение увидеть и осмыслить который будет корить себя впоследствии Коржавин. И, конечно, очень важно отметить глубокий скепсис Глазкова по отношению к тем романтическим иллюзиям, которые разделяли наиболее талантливые поэты его поколения, а — вслед за ними — и юный Коржавин.

С особой наглядностью эти иллюзии проявились в коржавинском стихотворении «Знамена» (1944), в котором поэт прямо задает себе тот же сакраментальный вопрос: «А может, / Пойти и поднять восстание?». Однако на этот раз он отвечает на него также вопросом: «Но против кого его поднимать?», — пытаясь реалистически взглянуть на вещи:

Мне нечего будет сказать на митинге
А надо звать их — молчать нельзя ж!
А он сидит,
очкастый и сытенький,
Заткнувши за ухо карандаш.

Пальба по нему!
Он виден ясно мне!
Огонь! В упор!
Но тише, друзья...
Он спрятался
за знаменами красными,
А трогать нам эти знамена —
нельзя.

Объясняя современному читателю логику девятнадцатилетнего Коржавина, его убежденность, что «трогать нам эти знамена — нельзя», Б. Сарнов пишет: «Сегодня эти выцветшие, обветшавшие, траченные молью знамена уже ни от кого не в силах заслонить то, что у нас сейчас зовут командно-административной системой, или сталинскими деформациями социализма, или еще как-нибудь. Но тогда алый цвет этих знамен еще сохранял... огромную власть над мечущейся в поисках истины душой поэта...»[3]

Заметим, что «алый цвет этих знамен» будет сохранять «огромную власть» над душой Коржавина еще довольно долго. Не случайно те же самые «знамена» он будет упоминать в похожем контексте в своем стихотворении «На смерть Сталина» (1953): «В его поступках лжи так много было, / А свет знамен их так скрывал в дыму, / Что сопоставить это все не в силах, / Мы просто слепо верили ему».

От молодого Глазкова «свет знамен» не мог ничего «скрыть» уже с конца 1930-х. Как свидетельствуют глазковские стихи, чисто камуфляжная функция этого «священного символа» не вызывала у него ни малейших сомнений:

Украшают флаги ад,
Ветрами играя.
Это только плагиат
Будущего рая.

Это едкое краткостишие написано Глазковым в 1943 году, на год раньше, чем коржавинские «Знамена», но вы-

глядит оно как прямой ответ на стихи Коржавина. Естественно предположить, что Глазков не скрыл своего мнения от младшего поэта, хотя разделить это мнение тот еще не был готов.

На это уйдут годы, о чем Коржавин откровенно расскажет в своих мемуарах. И при этом не забудет воздать должное Глазкову, о котором напишет так: «[Глазков] был одним из самых умных, образованных и самостоятельно мыслящих людей своего времени, дружба с которым подняла мою жизнь на более высокую ступень. <...> В моей жизни и судьбе он занимает особое место — только его и Пастернака я считаю своими прямыми учителями. Хотя следы влияния и того, и другого в моих стихах отыскать трудно. Глазков научил меня внутренней свободе и независимости — даже от собственных взглядов»[4].

Заметим, что «следы влияния и того, и другого» в поэзии Коржавина отыскать не особенно трудно. Влияние Пастернака можно обнаружить в интонации ряда коржавинских вещей, например, во «Вступлении в поэму» (1952): «Ни к чему, / ни к чему, / ни к чему полуночные бденья. / И мечты, что проснешься / в каком-нибудь веке другом. / Время? / Время дано. / Это не подлежит обсужденью. / Подлежишь обсуждению ты, / разместившийся в нем...» Влияние Глазкова заметно там, где у Коржавина пробивается ирония, ему в принципе не свойственная. Например, в «Вариации из Некрасова» (1960), с его знаменитой концовкой: «А кони — все скачут и скачут. / А избы горят и горят». Или в насквозь саркастическом стихотворении «Памяти Герцена» (1972), построенном на игре с хрестоматийной ленинской цитатой: «...Но декабристы разбудили Герцена. / Он недоспал. Отсюда все пошло».

И все же особенно наглядно влияние Глазкова проявляется в коржавинских стихах 1944 года, в которых поэт демонстрирует «свободу и независимость — даже от собственных взглядов».

Такого рода свобода очевидна, к примеру, в стихотворении «Овал» (1944), эпиграфом к которому взяты строки Павла Когана, в ту пору наиболее близкого Коржавину по-

эта. Именно о Когане он вскоре напишет поэму «Утверждение», в которой уверенно идентифицирует себя со своим героем: «Был беспощадный, трудный век, / И века этого моложе, / Жил беспокойный человек, / Во многом на меня похожий»[5].

В стихотворении «Овал», однако, Коржавин утверждает нечто прямо противоположное, а конкретно — свою непохожесть на Когана. Формуле старшего поэта: «Я с детства не любил овал, / Я с детства угол рисовал», — он противопоставляет собственную формулу: «Я с детства полюбил овал / За то, что он такой законченный», — и речь идет, разумеется, не о геометрических фигурах.

«Угол» в стихотворении Когана выступает символом революции, остающейся для поэта главным духовным ориентиром, подразумевающим бескомпромиссность, жесткость, а если надо, и жестокость. Точно таким же ориентиром революция была и — подчеркнем — еще долго будет для молодого Коржавина, который внезапно объявляет «смену вех».

Объявляет — рискнем предположить — под влиянием Глазкова, настойчиво утверждавшего в своей поэзии то, что называлось в те годы «абстрактным гуманизмом»:

Хочу одного, хотя я изгой:
Чтоб было всем хорошо;
А мир состоит из несчастий, из горь,
Да из молекул еще...

Символом подобного отношения к миру в коржавинском стихотворении выступает «овал»:

Я рос и слушал сказки мамы
И ничего не рисовал,
Когда вставал ко мне углами
Мир непохожий на овал.
Но все углы и все печали,
И всех противоречий вал
Я тем больнее ощущаю,
Что с детства полюбил овал.

Другое дело, что Коржавин вскоре откажется от этого — не столько эстетического, сколько этического — предпочтения. Но он вернется к нему в своих зрелых стихах, на фоне которых эти давние строки станут выглядеть программными.

Влияние Глазкова ощутимо и в коржавинском стихотворении «Гейне» (1944), в пору его написания совсем не типичного для молодого поэта, плохо согласовавшегося с его убеждениями революционного романтика.

Ведь Гейне, во всяком случае такой, каким его изображает Коржавин, не должен был вызывать у него ни малейшей симпатии: «В партиях не состоявший, / Он как обыватель жил. / Служил он и нашим и вашим — / И никому не служил. / Был острою солью просоленным / Его романтический стих. / Династии Гогенцоллернов / Он страшен был как бунтовщик. / А в эмиграции серой / Ругали его не раз / Отпетые революционеры, / Любители догм и фраз...»

И все же Гейне вызывает у Коржавина несомненную симпатию. Она открыто выбивается наружу в конце стихотворения, когда на авансцену выходит такой мощный союзник, как Маркс: «Но Маркс был творец и гений, / И Маркса не мог оттолкнуть / Проделываемый Гейне / Зигзагообразный путь. / Он лишь улыбался на это / И даже любил. Потому, / Что высшая верность поэта — / Верность себе самому».

Об этом стихотворении написано немало, но никто из писавших, кажется, не заметил или, во всяком случае, не указал источник, который Коржавин здесь, очевидно, использует, местами цитируя практически дословно. Этот источник — биография Гейне, написанная немецким публицистом Францем Мерингом, переведенная и напечатанная в России в начале 1930-х.

С точки зрения советских идеологов эта биография считалась отнюдь не безупречной. В частности, потому, что Меринг констатировал — без должного осуждения — тайный ужас Гейне перед коммунизмом, от которого Маркс не мог, а возможно, и не пытался его избавить.

Правда, сама формула, которой в коржавинском стихотворении Маркс оправдывает Гейне («высшая верность поэта — / Верность себе самому») принадлежала не Марксу и не Мерингу, а лично Коржавину. Но это, разумеется, не означало, что она выражала, как это обычно считается в критике, его тогдашнее кредо.

В 1944 году «верность себе самому» не представлялась Коржавину главной доблестью поэта. Главной доблестью поэта, как он впоследствии напишет в своих мемуарах и что полностью подтверждают его стихи того времени, Коржавину представлялась верность революции.

«Верность себе самому» было кредо его товарища Глазкова, демонстрировавшего в своей поэзии как раз ту «веселую и беспечную свободу духа», которую прославляет коржавинский текст[6].

Не случайно в одном из своих стихотворений Глазков выскажет ту же самую мысль почти теми же словами:

...И останется поэт —
Вечный раб своей свободы.

Эта перекличка указывает на истинного героя стихотворения «Гейне», объясняя желание Коржавина во что бы то ни стало его оправдать, в том числе и для самого себя. Это желание, безусловно, свидетельствовало о «свободе и независимости даже от собственных взглядов», но задержаться на этих позициях у Коржавина не получилось.

Уже в конце 1944 года он не только еще больше укрепится в своих «собственных вглядах», но начнет развивать их в том направлении, которое раньше представлялось ему извращением идеи и вызывало безоговорочный протест. В коржавинской поэзии появится ряд новых тем, в том числе и тема «Красной Лубянки»*.

---

* Возможно, что именно на эти перемены, происшедшие с его младшим товарищем, Глазков откликнулся такими строками: «О чем писать стихов громаду? / С кем поэту бороться? Кого спасать? / Не эдак вопрос ставить надо. / Вопрос я ставлю: о чем не писать?..»

Этой теме было посвящено стихотворение, не вошедшее, естественно, ни в один из коржавинских сборников. Но в своих мемуарах Коржавин отважно приводит его полный текст: «Я все на свете видел наизнанку / И путался в московских тупиках. / А между тем стояло на Лубянке / Готическое здание ЧеКа. / Оно стояло и на мир смотрело, / Храня свои суровые черты. / О, сколько в нем подписано расстрелов / Во имя человеческой мечты. / И в наших днях, лавирующих, веских, / Петлящих днях, где вера нелегка, / Оно осталось полюсом советским, / Готическое здание ЧеКа. / И если с ног прошедшего останки / Меня сшибут — то на одних руках /Я приползу на Красную Лубянку / И отыщу там здание ЧеКа»[7].

Глазков это стихотворение не только знал (его знали все тогдашние знакомые Коржавина), но и написал на него пародию, которая также цитируется в коржавинских воспоминаниях:

Я находился как в консервной банке
И потому не видел ни черта,
А между тем стояло на Лубянке
Готическое здание ЧеКа[8].

Эта пародия характеризует отношение Глазкова не только к этому конкретному стихотворению, но и к стоящей за ним жизненной ситуации. Ведь высказанное в нем намерение поэта «приползти» на «Красную Лубянку» уже было к тому времени реализовано, пусть и не с буквальной точностью. Коржавин на «Красную Лубянку» пришел своими ногами — в надежде предотвратить неизбежный арест.

В своих мемуарах Коржавин расскажет, что поступить таким образом его надоумил Крученых. Узнав о коржавинских опасениях, что его непременно должны арестовать, Крученых посоветовал позвонить некоему «Петру», который предложил связать молодого поэта с органами и честно сказать им, что «запутался»[9].

Так начался коржавинский «роман с МГБ», подробно описанный в его воспоминаниях. Мы же обращаемся к этой

истории только потому, что она помогает лучше понять ситуацию, в которой находился Глазков, а также сделанный им выбор.

Ведь именно в это самое время Глазков, в свою очередь, ощущает себя на грани ареста. Об этом свидетельствует его отчаянный «Псалом» (1944), в котором поэт возносит мольбу о защите от «сети ловца», называя «ловцами», как нетрудно догадаться, профессионалов с Лубянки.

И хотя Коржавин задним числом полагает, что Глазков был застрахован от посадки справкой о душевной болезни («Его невписываемость в ранжир можно было всегда объяснить болезнью — присовокупив для наглядности какие-то курьёзные, но политически безобидные его высказывания или строки»[10]), сам поэт, безусловно, так не думал. Даже не зная о судьбе Хармса, аналогичную справку имевшего и все равно арестованного, Глазков не возлагал на подобную бумажку особых надежд.

Однако можно с уверенностью сказать, что если бы кто-нибудь, тот же Крученых, с которым, как помним, Глазков был хорошо знаком, дал бы ему совет «позвонить Петру», он этим советом вряд ли воспользовался.

Надежда найти справедливость в «органах правопорядка» всегда представлялась Глазкову крайне наивной. Он высмеял ее уже в своем довоенном стихотворении «Голубь», рассказав историю про глупого «Митюшу», пришедшего в милицию с просьбой о помощи и вместо ожидаемой помощи получившего год*.

Очевидно, что надежда найти справедливость в «готическом здании ЧеКа» была еще гораздо меньше, а шансов

---

* Характерно, что Коржавин (со своей стороны) не без иронии пишет о глазковском страхе перед милицией: «Правда, милиции [Глазков] тогда вообще боялся патологически. Однажды мы шли с ним по пустынному вечернему Арбату, и вдруг он углядел издалека идущих навстречу двух милиционеров. Милиционерам не было до нас никакого дела, да мы и не представляли для них никакого интереса. Но Коля встрепенулся, схватил меня за руку (а руки у него были очень сильные), круто повернул и мы быстро перешли на другую сторону... Если б милиционеры обратили на нас внимание, такой маневр показался бы им подозрительным...» (В соблазнах кровавой эпохи. Т. 1. С. 473).

получить свой срок гораздо больше. Тем более, что рассчитывать на то, что свободу подарят, ничего не потребовав взамен, было, естественно, невозможно. Случай Коржавина («Вербовать меня в осведомители не старались, об этом и речи не было...»[11]) был, мягко говоря, нетипичным, что первым признает сам поэт. «Я понимаю, что история эта неправдоподобна — особенно применительно к тем временам. Я и сам больше ни об одной такой не знаю. Но со мной было так», — читаем в коржавинских мемуарах[12].

Казалась ли эта история «неправдоподобной» его тогдашним товарищам? Сам Коржавин отвечает на этот вопрос отрицательно: «Мой роман с МГБ был широко известен. О нем знали все, кто со мной общался и многие вокруг. Гнусных подозрений на мой счет он не вызвал — был только сигналом, что прокаженность с меня снята»[13].

Правда, как Коржавин пишет дальше, было «одно короткое исключение». Оно заключалось в том, что придя однажды к «Коле Глазкову», он обнаружил там общего приятеля, который «начал убеждать Колину мать, что раз я “там” был, то просто так оттуда не выпускают и, следовательно, я представляю опасность для друзей... Колина мать перепугалась и стала отказывать мне от дома». Рассказав об этом, Коржавин уверенно добавляет, что «последствий этот демарш не имел ввиду очевидной его фантастичности. Я продолжал приходить к Коле, как и раньше, и отношения не стали менее доверительными»[14].

Глазковский дневник, однако, свидетельствует о другом. Он свидетельствует о том, что Коржавин ошибался, считая что «Коля» был настроен столь благодушно. В самом конце 1944 года в глазковской «Летописи» появляется недвусмысленная запись: «Эмка М. Бульдожья хватка за все земное», — и ее смысл легко расшифровывается в контексте коржавинских воспоминаний.

Ведь уже после первого визита на Лубянку на молодого поэта посыпались всевозможные благодеяния. Ему выправили документы — паспорт и военный билет, которые были потеряны и которые никак не удавалась восста-

новить («И вдруг этот гордиев узел был разрублен так просто...»[15]). Его основательно приодели («Мне велели явиться в литфонд, а там отправили... с ордерами и деньгами в магазины...»[16]). Ему предложили работу в газете («Помимо всего этого, меня решили трудоустроить — болтаться без дела в военной Москве было нельзя...»[17]), не говоря уже о том, что теперь его охотно приняли в Литинститут.

Понятно, что именно эти, по коржавинской терминологии, «чудеса», и спровоцировали запись в «Летописи», хотя она, безусловно, не означала, что Глазков не верил Коржавину, что его никто не пытался вербовать. Но думать, что все это делалось без всякого дальнего прицела и что нужную информацию нельзя будет так или иначе из Коржавина извлечь, Глазков, очевидно, не мог. Не случайно, имя «Эмки М.» практически исчезает из глазковского дневника, свидетельствуя, что отношения стали гораздо менее близкими[18].

Судя по «Летописи», Глазков тесно общается в это время как раз с тем своим приятелем, который был у него дома, когда произошла описанная Коржавиным сцена. Имя этого приятеля в коржавинских мемурах не называется, но нетрудно догадаться, что это был Александр Межиров, с которым Глазков познакомился и сблизился весной того же 1944 года.

Межиров был москвичом, но раньше они с Глазковым друг друга не знали, что было неудивительно. Межиров был на четыре года моложе Глазкова: до войны он еще учился в школе, а в 1941-м сразу ушел на фронт. Провоевав два года, он был комиссован по ранению и в 1943 году вернулся в Москву. Поступив в Литинститут, Межиров быстро обрел репутацию одного из самых талантливых поэтов своего поколения, которое с легкой руки критика Тарасенкова стали называть «четвертым». Поколение Глазкова было предыдущим, «третьим», однако, судя по записям в «Летописи», а также по ряду обращенных к Межирову стихотворений, разницу в возрасте он в данном случае не ощущал.

Эта разница очевидно компенсировалась и фронтовым опытом Межирова, и удивительно зрелым талантом, и образованностью, удивлявшей тех, кто с ним в эти годы встречался. «[Межиров] знал бездну стихов самых разных поэтов, любил их и умел заражать этой любовью. От него от первого я услышал стихи Цветаевой и Мандельштама. Это немало», — вспоминает Коржавин[19]. О том же пишет Евгений Евтушенко: «Межиров во времена ждановщины был неистовым пропагандистом не только непризнанных поэтов, но и Библии. Именно за беспрестанное цитирование Библии в частных разговорах он однажды был почти исключен из Союза писателей»[20].

Как видим, у Глазкова и Межирова было немало точек соприкосновения, и это способствовало зарождению дружбы, на первых порах чрезвычайно тесной. Как напишет впоследствии Межиров, «..."Арбат 44, квартира 22..." — эту строку помнили все мы, чуть младшие стихотворцы, и этот дом Учителя был нашим домом. Его влияние на всех, кто писал стихи в 40-е годы, было огромным...»[21]

В случае самого Межирова это влияние, видимо, сказалось в отсутствии иллюзий, характерных для других поэтов его поколения, в трезвости взгляда на заоконную действительность. Правда, в межировской поэзии эта трезвость не принимала формы открытого вызова, но вела к последовательному отказу от советской риторики. Именно это свойство, в те годы исключительно редкое, отличало его первую книгу «Дорога далека» (1947)*.

Не случайно эту книгу, составленную из стихотворений середины 1940-х, Межиров назвал глазковской строкой — «дорога далека». И хотя в контексте этого сборника — с его главной темой фронтовых дорог, глазковская строчка обретала другие коннотации и звучала совершенно по-сво-

---

* Риторика появится у Межирова позднее — в стихах, составивших сборники «Новые встречи» (1949), «Коммунисты, вперед!» (1950), «Возвращение» (1955), но о причинах ее появления мы будем говорить особо.

ему, выбор такого названия означал установку на перекличку с Глазковым. А это было, как Межиров не мог не понимать, весьма рискованно. Ведь если бы Глазкова посадили, эта перекличка высветила бы добавочным светом все те «изъяны» сборника, которые сразу же отметила критика.

В рецензиях на сборник «Дорога далека» Межирова упрекали в «идейной бедности, художественном эмпиризме», в том, что «ход времени... заслонен от него его сегодняшними переживаниями, связанными с его собственной судьбой», в «неумении создать целостный облик своего современника и сверстника, живущего в стране социализма»[22].

Неудивительно, что судьба этой книги — вплоть до самого выхода — висела на волоске. Предшествовавшая ей подборка поэта в «Знамени» (№ 5—6, 1945) вызвала недовольство в Управлении пропаганды и агитации ВКП(б) и была специально упомянута в сохранившейся в архиве докладной записке[23]. В стихах Межирова были обнаружены мотивы «страдания, смерти, обреченности», неуместные в устах советского поэта. Именно эти упреки будут высказаны в его адрес на X Пленуме Союза писателей СССР, а затем повторены в резолюции по постановлению о журналах «Звезда» и «Ленинград».

Но это будет позднее, а пока, в 1944 году, Межиров выглядит редким удачником. Ему нет еще и двадцати двух лет, а у него уже готовится ряд газетных и журнальных публикаций, а также имеется завидная служба. Межиров работает заместителем главного редактора многотиражки «Московский университет». Он и помогает безработному Глазкову устроиться в ту же многотиражку, и важность этой дружеской услуги трудно переоценить.

Об этом красноречиво свидетельствует глазковская «Летопись», в которой мрачный заголовок «У разбитого корыта» сменяется в сентябре 1944 года другим, звучащим гораздо более оптимистично: «Московский университет». А дальше следует запись: «Саша М. МГУ. В. Ф. Ноздрев».

«Саша М.» — это, естественно, Межиров, а В. Ф. Ноздрев — тогдашний секретарь парторганизации университета, который, очевидно, должен был одобрить кандидатуру Глазкова в качестве будущего сотрудника многотиражки.

Доцент Ноздрев был уже в ту пору знаменит своим антисемитизмом (еще до начала официальной кампании он писал докладные в ЦК, выражая обеспокоенность по поводу увеличения численности евреев в МГУ), и, будь Глазков евреем, ему многотиражки бы не видать. Но как раз этой проблемы у молодого поэта не было, а потому В. Ф. Ноздрев препятствий не чинил. Это подтверждает запись в глазковской «Летописи»: «Оформлен на работу в МГУ (литсотрудником в многотиражку)»*.

Эта работа была чрезвычайно важна для Глазкова (он будет исправно указывать ее в справке «Об авторе» в своих будущих сборниках), хотя зарплата, как записано в «Летописи», была совершенно ничтожна — 270 рублей. Примерно столько стоили в то время на рынке полторы буханки хлеба, но дело было не в зарплате.

Дело было в статусе «совслужащего», дававшего определенную стабильность, а также право на карточки. Неудивительно, что обретение этого статуса укрепило —

---

* О том же эпизоде вспоминает Александр Межиров в беседе, записанной в Дубултах в 1990 году. Возвращаясь к событиям сорокапятилетней давности, Межиров рассказывает: «...я работал заместителем главного редактора многотиражки "Московский университет", которая выходила на трех союзных языках, а редактором газеты был сын Тимирязева. Необыкновенно милый человек и необыкновенно глупый <...> В редакции он практически не бывал, и я там орудовал один. Правда, у меня была вакантная должность, и я держал ее про запас, и, как потом выяснилось, не зря... В Москве тогда жил очень крупный русский поэт Николай Глазков, человек не без некоторого безумия, но сильнейший поэт... Это был человек невероятной физической силы, зарабатывал тем, что пилил дрова, но когда в Москве включили центральное отопление, он остался без работы и стал умирать от голода. И я его взял на должность литсотрудника. С условием, что в редакции он появляться не будет...» (*Александр Ольбик.* «Артиллерия бьет по своим...» // Ностальгические хроники (сборник интервью)<http://lib.heliostv.ru/RUSS_DETEKTIW/OLBIK/i_mezhirow.txt>

пусть ненадолго — отношения с Лидой. Дело дошло даже до свадьбы, состоявшейся, как отмечено в «Летописи», 21 октября.

Эти перемены, очевидно, способствовали преодолению душевного кризиса, в котором Глазков находился несколько месяцев. Тогда, как помним, он серьезно подумывал о том, чтобы сложить оружие. Теперь он об этом уже не помышляет, хотя проблем ему по-прежнему не занимать.

Главным источником заработка для Глазкова остается тяжелая физическая работа, но он отвергает любые компромиссы, которые открыли бы доступ к печатному станку.

Своих стихов не издавая,
Ищу работы я повсюду,
Пилить дрова не уставая
Могу с рассвета до салюта.

Могу к Казанскому вокзалу
Доставить чемоданов пару.
Могу шататься по базару
И загонять там что попало, —

пишет поэт в стихотворении 1944 года, заканчивая это перечисление так:

Но если путь к иным победам
Я предпочту иным дорогам,
Тогда не буду я поэтом,
Тогда не буду я пророком.

Я обрету людей степенность,
Я принесу немало пользы,
Меня признает современность,
Но обо мне забудут после.

Глазков, как видим, недвусмысленно дает понять, что подобная перспектива его никак не устраивает и что отказываться от звания «поэта» и «пророка» он отнюдь не намерен.

Он заявляет о том же в поэме «Хихимора» (1944), в самой первой ее строфе:

Не ищу от стихов спасенья.
Так и буду писать всегда.
У меня все дни — воскресенья.
И меня не заела среда.

И действительно, «среда» не «заела» молодого Глазкова, а вернее, не смогла его «заесть». Он по-прежнему остается «белой вороной», и эта репутация его по-прежнему не тяготит.

На укрепление этой репутации работает все, что он в то время пишет, в том числе и поэма «Хихимора». Эту поэму естественно определить как «любовную»: в центре внимания поэта — отношения с Лидой. А такое определение неизбежно вызывает вопрос: почему Глазков озаглавил поэму столь странным словом?

Слово «хихимора» звучит очевидно по-хлебниковски, и если пойти по подсказанному поэтом пути, то можно вспомнить о заумной пьесе Хлебникова «Боги» (1921), герои которой изъясняются на своем собственном «языке богов». Среди них и Эрот, одна из реплик которого: «Хахиюки! Хихоро! эхи, ахи, хи!», — похоже, и натолкнула Глазкова на название поэмы, уточняя таким образом ее тему — иррациональности любовного чувства, а, точнее, эроса.

Видимо, именно эрос и персонифицирует собою «Хихимора», странное, как бы мифологическое существо, неожиданно возникающее в поэме:

Она смотрит куда-то глáзами
И покачивается, как челн,
И ни в чувстве ее, ни в разуме
Смысл всего, а черт знает в чем.

Это «черт знает что», по мнению Глазкова, и правит миром, а если не миром, то уж точно лирическим героем поэта:

Девочки скажут: выбирай нас, —
Я легко поддамся внушению.
Любовь — объективная реальность,
Данная нам в ощущении.

В поисках незатасканного определения «любви» Глазков прибегает, как видим, к одной из главных марксистских формул («объективная реальность, данная в ощущении»), однако применяет ее не по назначению. Этой формулой, как было известно каждому тогдашнему школьнику, определялось «бытие», и подобное снижение контекста несло в себе прямой вызов официозу. Впрочем, вызов официозу несли и другие строки поэмы, прежде всего такая строфа:

Люблю тебя за то, что ты пустая...
Но попусту не любят пустоту,
Мальчишки так, бумажный змей пуская,
Бессмысленную любят высоту...

Эта строфа была особенно популярна среди глазковских товарищей-поэтов («настоящим шедевром» назовет ее Сергей Наровчатов[24]), а почему — догадаться нетрудно. Заключенный в этой строфе «сентимент» был близок многим, но выразить его в своих собственных стихах решиться было непросто. Подобное признание плохо согласовалось с официальным каноном — с его упором на «содержательность», «идеологическую сознательность» советского человека. А шутить с такими вещами не полагалось. Это знали все.

Ведь даже гораздо более невинные шутки на подобную тему неизбежно влекли за собой неприятности. Об одном таком эпизоде вспоминает глазковский ровесник, в момент случившегося — студент ИФЛИ. В ответе на анкету для студенческой газеты: «Что ты больше всего ценишь в девушке?», — он позволил себе легкомысленно написать: «Ценю красоту. Девушка должна быть красивой, или, на худой конец, хорошенькой», — и за этот ответ его стали

немедленно прорабатывать на комсомольском собрании[25]. Другие студенты оказались не в пример осмотрительнее: «на вопрос редакции [они] отвечали солидно, рассудительно: “Ценю ум. Ценю деловые качества. Хочу, чтоб любимая девушка была верным товарищем в учебе и на работе. Хочу, чтоб пользовалась авторитетом в коллективе, хочу вместе с ней строить социализм”»[26].

Но герой Глазкова не собирался строить со своей возлюбленной социализм. У него были на нее совсем иные планы. На это намекала сама причуда вкуса: «Люблю тебя за то, что ты пустая», и, главное, ее обоснование: «Но попусту не любят пустоту. / Мальчишки так, бумажный змей пуская, / Бессмысленную любят высоту».

Эта метафора имела отчетливый эротический смысл, совершенно прозрачный с точки зрения элементарного психоанализа. Мало-мальски искушенный читатель должен был этот смысл без труда уловить, тем более, что в последующих строках поэмы о том же говорилось в открытую:

Я тебя полюбил. Не веришь? Не верь.
Но иного спасенья нет.
Это очень просто: тушится дверь,
На крючок запирается свет.

Я, по всей вероятности, балагур...
Обязательно будь моей...

В этой строчке — «обязательно будь моей» и заключался пафос поэмы, заканчивающейся на веселой, победной ноте:

Из всех моих ты всех моейнее —
И навсегда!

Как только встретимся, останемся,
Чтоб было хорошо вдвоем,
И не расстанемся, и не состаримся,
И не умрем!

В жизни, однако, все сложилось иначе. Брак с Лидой продлится недолго: уже в конце декабря 1944 года она уедет обратно в Горький. После ее отъезда Глазков допишет поэму «Лида», начатую в самый разгар их романа и потому исполненную надежд, с которыми, видимо, ему было трудно расставаться.

Впрочем, в тот же период были написаны и другого рода строки. В частности, те, которые приводит в своих мемуарах сосед и товарищ Глазкова, Сергей Штейн, вернувшийся с фронта вскоре после отъезда Лиды. И в этой связи Штейн вспоминает: «Я уже не застал ее в Москве, но переживания Коли помню и знаю. А в стихах это представлено так:

Лида милая моя
Не понимала ничего,
Сама не знала, отчего
Не понимала ничего.
Она однажды ду-ду-ду,
Я удержать ее не мог...
В последнюю минуту ту
Почувствовал, что одинок...

Эти “отчего” и “ничего” и особенно “ду-ду-ду” ничего не снимают, а лишь закрывают. Это защитная ирония»[27].

То же словечко — «ду-ду-ду» мы находим и в глазковской «Летописи». В дневнике говорится и о непосредственном поводе к разрыву: «Размолвка Лиды с мамой», а затем сообщается: «Проводы Лиды» — «Лида ду-ду-ду». Вскоре стало ясно, что Лида уехала насовсем.

Конечно, существование в одной квартире с вернувшейся из эвакуации свекровью не способствовало улучшению отношений, но дело в данном случае упиралось не в это обстоятельство.

Роль жены Глазкова требовала в ту пору настоящего героизма, предполагая готовность не только к нужде, но, вполне вероятно, к аресту, тюрьме, лагерю... И такая перспектива Лиду, безусловно, пугала. Уравновесить этот ес-

тественный страх могла сильная любовь — или к самому поэту, или хотя бы к его стихам, но ни того, ни другого, видимо, в наличии не было. А потому Глазкову оставалось лишь сказать на прощание:

Ищи постоянного, верного,
Умеющего приласкать;
Такого, как я, откровенного,
Тебе все равно не сыскать!

Ищи деловитого, дельного,
Не сбившегося с пути;
Такого, как я, неподдельного,
Тебе все равно не найти!

«Откровенность, неподдельность» — в этом плане Глазков действительно мог дать любому фору. Но для жизни с Лидой эти качества оказались совершенно несущественными.

Однако то, что было несущественным в сфере житейской, было крайне существенным в сфере профессиональной. Это Глазков знал твердо: «Откровенность на уровне откровения / Очень хорошая вещь». А в профессиональной сфере и отсутствие «деловитости, дельности», и выбор «неправильного пути» обретали вполне специфический смысл, представая в глазковских глазах не недостатками, а достоинствами. Избавляться от них поэт не желал. Даже для Лиды.

«МИРА НЕ АГИТАТОР, А РАЗВЛЕКАТОР Я...»

В поэме «Хихимора» Глазков переплетает рассказ о любви с рассказом «о времени и о себе». Еще нагляднее он делает это в поэме «Лида»:

Может, я недоволен эрою,
Той, которая надоела,
И кричу ей: «Не надо, эра!»
Что не надо? И что я делаю?

Эти вопросы, впрочем, были вполне риторическими. На первый из них («Что не надо?) Глазков уже не раз отвечал, причем достаточно прямо, да и второй не остался без ответа. Ответ на него давал весь корпус глазковских стихотворений, вступавших в резкий конфликт с требованиями «эры». Готовность к такому конфликту Глазков не раз подчеркивал в стихах, в частности в «Степане Кумырском»: «Есть бунтари. Я был таким...», — но в поэме «Лида» он выходит с новым самоопределением:

Мира не агитатор,
А развлекатор я...

Это самоопределение не отменяло готовности к бунту, но уточняло форму его проявления, наиболее органичную для молодого Глазкова.

Слово «агитатор» сразу отсылало читателя к хрестоматийным строчкам Маяковского: «Слушайте, / товарищи потомки, / агитатора, / горлана-главаря». Но Глазков, как видим, не хотел ни слушать, ни — тем более — слушаться автора «Во весь голос».

Если не слушаться, то хотя бы слушать Глазков готов был автора «Про это», который как раз выражал желание «развлекать, стихами балагуря»:

Мало ль что бывает —
                                        тяжесть
                                                        или горе...
Позовите!
                        Пригодится шутка дурья.
Я шарадами гипербол,
                                        аллегорий
буду развлекать,
                                стихами балагуря...

Правда, все это Маяковский готов был делать только по прошествии нескольких столетий, в случае своего «воскрешения». В двадцатом же веке, и конкретно в начале 1920-х, подобное занятие кажется ему неуместным:

Был я весел —
толк веселым есть ли,
если горе наше непролазно?..

Молодой Глазков полагал иначе. И в этом его тоже убеждал Маяковский, чьи ранние стихи были круто замешана на игре и буффонаде. Впрочем, на игре и буффонаде была замешана и поэзия остальных футуристов, в том числе и Хлебникова. Не случайно стихотворение, с которого, как считается, начался русский футуризм, представляло собой, по выражению Павла Флоренского, «стихию улыбки, переходящей в смех»[1].

Этим стихотворением было хлебниковское «Заклятие смехом» (1908), и именно к «Заклятию смехом» обращается в 1944 году молодой Глазков, выбирая самую знаменитую строчку стихотворения в качестве собственного девиза:

Мне не хватает на харчи,
Но, чтоб в глупца не превратиться,
Скажу: «Засмейтесь, смехачи!»,
Как «Все-таки она вертйтся».

Смехом, как видим, Глазков «заклинает» уныние, слабость, робость, вызванные невеселыми обстоятельствами 1944 года. Подобным жестом он хочет приобщить себя к цеху «смехачей», то есть «силачей», «богатырей» — в соответствии с теми коннотациями, которые вкладывали в это слово Давид Бурлюк, а вслед за ним Маяковский в своих комментариях к хлебниковскому тексту[2].

То же значение, видимо, вкладывал в это слово сам Хлебников. Не случайно он прибегает к автоцитате «О, рассмейтесь, смехачи! / О, засмейтесь, смехачи!» в одном из стихотворений 1909 года, в котором ставит перед собою особо ответственную задачу. Эта задача — взбодрить «сердце современного русского», угнетенное событиями на Балканах: «Я переплыл залив Судака, / Я сел на дикого коня. / Я воскликнул: / России нет, не стало больше, / Ее раздел рассек, как Польшу. / И люди ужаснулись. / Я сказал, что сердце современного русского висит, как нетопырь. / И люди раскаялись. /Я сказал: / О, рассмейтесь, смехачи! / О, засмейтесь, смехачи! / Я сказал: Долой Габсбургов! Узду Гогенцоллернам!..»

Это стихотворение Глазков, скорее всего, не знал: оно будет впервые опубликовано несколькими десятилетиями позднее. Однако ту же идею — особой силы смеха утверждала и другая, хорошо известная ему хлебниковская вещь — «сверхповесть» «Зангези» (1922), одна из «плоскостей» (то есть сцен) которой называлась «Горе и Смех».

Эта пара олицетворяла для Хлебникова не только два жизненных состояния, но и две модели творческого поведения, причем симпатии автора без сомнения были отданы «Смеху». Именно «Смех», выбегающий на сцену «козлиными прыжками» и в клоунском наряде, формулирует — по точному наблюдению исследователя — главные принципы искусства футуристов[3].

И непокорность авторитетам:

Я слова буйного разбойник,
Мои слова — кистень на Волге...

И боевитость:

Чугунной скачкою моржа
Я прохожу мои пути.
Железной радугой ножа
Мой смех умеет расцвести...

«Смех» не робеет даже перед таким серьезным противником как «мировое горе», с которым он жаждет вступить в поединок, ничуть не сомневаясь в успехе:

А я с ним подерусь, поспорю
И ловко одурачу...

Сцена «Горе и Смех» была написана Хлебниковым в июне 1920 года, уже в достаточно «несмеховое» время, и, видимо, поэтому «Смех» внезапно погибает. «Смех падает мертвый, зажимая рукоятью красную пену на боку», — констатирует ремарка. Однако Хлебников дает понять читателю, что эта гибель мнимая и что «Смех» возродится.

Попытку возродить «Смех» как раз и делает в своей поэзии молодой Глазков. Причем он берется за эту задачу в наименее располагающую к смеху пору. Не случайно свой хлебниковский девиз Глазков сопоставляет с легендарной фразой Галилея: «Скажу: “Засмейтесь смехачи!” / Как “Все-таки она верти́тся”...», — и такое сравнение вводит в стихотворение чрезвычайно существенный дополнительный смысл.

С помощью этой фразы, произнесенной Галилеем уже после своего вынужденного отречения, Глазков определяет свою личную ситуацию, свое собственное время, весьма напоминающее времена инквизиции.

Как выяснится позднее, такое сравнение приходило на ум в ту пору многим, особенно тем, кто лично прошел тюрьму и следствие*. Однако желающих облекать эту

---

* См., к примеру, воспоминания В. Каверина о своем старшем брате Л. Зильбере, вышедшем (ненадолго) на волю, после того, как ему «отбили почки, сломали ребра» в тюрьме: «...он вдруг попросил у меня

мысль в слова находилось немного, и еще меньше было тех, кто рискнул зафиксировать ее на бумаге, как это сделал Глазков. И, к тому же, не забыл подчеркнуть, что столь ясное представление о сути режима не отменило готовности с ним «подраться, поспорить и ловко одурачить»:

Смех невозможно запретить,
Засмейтесь, смехачи, засмейтесь...

Смех у Глазкова выступает орудием сопротивления, а потому слова «развлекатор» или «балагур» (как поэт именует себя в «Хихиморе») по праву встают в ряд тех высоких определений, которыми он по-прежнему себя награждает в стихах: гений, пророк, богатырь...

На эту особенность молодого Глазкова еще в 1971 году указал Евгений Евтушенко, озаглавив свою тогдашнюю статью о поэте «Скоморох и богатырь»[4]. И хотя Евтушенко, очевидно, не имел возможности ни развернуть, ни уточнить свою мысль, подготовленный читатель мог легко догадаться, что он, собственно, имеет ввиду. Само сочетание «скоморох и богатырь» прямо отсылало к определенной концепции, крайне популярной в то время в кругах отечественной интеллигенции.

Речь идет о концепции смеха как способа борьбы с тоталитарной культурой, сформулированной в книге М. М. Бахтина о Рабле, опубликованной через двадцать пять лет после ее написания, в 1965 году. Появление этой книги имело большой резонанс не только среди профессиональных филологов, но и в более широких читательских кругах. С помощью предложенных Бахтиным терминов, прежде всего «карнавального смеха», стало возможным

том энциклопедии Брокгауза и Эфрона на "И"... Долго читал он, бесшумно перелистывая страницы, потом положил не закрывая на пол, и через несколько минут послышалось его ровное, сонное дыхание. Уснул, а мне не спалось до утра... Когда рассвело, я слез с кровати — мне хотелось узнать, какая же статья из Брокгауза могла заинтересовать Льва после всего, что он пережил, — догадка не обманула. Том был раскрыт на статье "Инквизиция". Сравнивал?..» (Эпилог. С. 138).

осмыслить не только ряд напечатанных произведений, в которых проявлялась скрытая оппозиционность режиму (в частности, прозу Искандера или Аксенова), но и наиболее необычные явления тогдашнего самиздата — от стихов Всеволода Некрасова до «Москва–Петушки» Венедикта Ерофеева.

Евтушенко же причислил к этому списку поэта, работавшего в аналогичной, «смеховой», манере уже в 1940-х. И хотя процитировать из стихов молодого Глазкова Евтушенко практически ничего не мог (абсолютное большинство этих текстов еще не было опубликовано), важный ключ к глазковской поэзии был читателю дан.

Однако перед тем как вплотную подступить с этим ключом к глазковским текстам, хотелось бы сделать одну оговорку. Мода на Бахтина, которая длится уже несколько десятилетий, заведомо компрометирует подобного рода попытки: бахтинская концепция «карнавального смеха» нередко прилагается к вещам, не имеющим к ней никакого отношения. Однако в случае Глазкова дело, безусловно, обстоит иначе.

Сошлемся для начала на самого Бахтина, вписавшего в русло своей концепции прямых учителей молодого Глазкова — Маяковского и Хлебникова. В ходе бесед с Дувакиным Бахтин заметил: «Вообще говоря, у Маяковского много карнавального, очень много. <...> Это наиболее сильное в нем — карнавальная стихия. Она проявлялась, конечно, прежде всего в ранний период его, футуристический период»[5]. Но особенно охотно Бахтин вписывал в эту концепцию Хлебникова, определяя его как «действительно карнавального человека»: «У него карнавальность была не внешняя — не пляска, не внешняя маска, а внутренняя форма <...>. Он не мог уложиться ни в какие рамки, не мог принять никаких существующих устоев»[6].

Для Глазкова, однако, была очевидна не только «глубинная», но и, так сказать, «внешняя» карнавальность Хлебникова — его склонность к юмору, пародии, бурлеску, наглядно проявившаяся в ранних стихах и особенно в пье-

сах[7]. Да и хлебниковская интерпретация самой темы смеха была крайне существенной для молодого поэта.

Причем Глазков не только усваивает эти хлебниковские уроки, но развивает их дальше — двигаясь как раз в том направлении, в котором шел Бахтин в ряде своих статей о «романном слове» и, главное, в книге о Рабле, законченной в 1940 году. В стихах молодого Глазкова нередко возникают столь близкие пересечения с Бахтиным, что неизбежно закрадывается вопрос: знал ли поэт о бахтинских работах?

Скажем сразу: ни в глазковской «Летописи», ни в семейных преданиях, ни в воспоминаниях товарищей Глазкова имя Бахтина не фигурирует. Но исключить такой возможности, безусловно, нельзя.

Ведь знакомство поэта с бахтинскими идеями было теоретически, да и практически вполне осуществимо — через посредство Л. Ю. Брик. Она не только знала о существовании книги о Рабле, но, скорее всего, ее читала.

Об этом прямо свидетельствует тот малоизвестный факт, что рукопись этой книги, отданной Бахтиным в Гослитиздат, издательство (приняв решение ее не печатать) передает в 1945 году Арагону и Эльзе Триоле, которые обещают ее пристроить во Франции*.

Арагоны появились в Москве в сентябре 1945 года и пробыли в столице несколько недель. А это означает, что книга Бахтина какое-то время могла находиться у сестры Триоле, Л. Ю. Брик, и с ней могла ознакомиться не только она сама, но и молодой Глазков.

Не исключено к тому же, что бахтинская рукопись появилась в Спасопесковском еще задолго до приезда Арагонов. Ведь узнать о самом ее существовании они могли

---

* См. письмо И. Н. Медведевой (жены Б. В. Томашевского) М. В. Юдиной, написанное в декабре 1945 года: «Получили известие, что книгу Бахтина Гослитиздат передал Арагону (писателю), который увез ее в Париж, где она должна быть издана...» (ОР РГБ, ф. 527. картон 19. д. 13, л. 21). Цит. по: *Н. А. Паньков.* «От хода этого дела зависит все дальнейшее...» // Диалог. Карнавал. Хронотоп. № 2—3, 1993. С. 36.

только от Лили Юрьевны, обязанностью которой было держать сестру, активно занимавшуюся переводами, в курсе всего нового и интересного, что появлялось в Москве. Сама же Л. Ю. Брик очевидно узнала о книге Бахтина от директора Гослитиздата П. И. Чагина, который курировал эту рукопись лично[8].

Петр Ильич Чагин в то время часто бывал в Спасопесковском, и именно там с ним познакомился молодой Глазков еще во время своего приезда в Москву летом 1943 года. Отношения сохранились и в дальнейшем, о чем свидетельствует глазковская «Летопись», в которой имя Чагина упоминается не раз.

Впрочем, Глазков мог познакомиться с бахтинскими идеями еще до войны. Ведь рукопись книги о Рабле находилась в Москве с 1940 года и ее прочитал ряд знакомых Бахтина.

Среди этих знакомых был, в частности, преподававший в Литинституте профессор Л. И. Тимофеев, лекции которого Глазков должен был посещать. Правда, более тесный контакт был маловероятен. Профессор откровенно скептически относился к большинству футуристов, включая Хлебникова, и еще более скептически к их последователям, и это вряд ли способствовало возникновению взаимной симпатии. Крайне сложными были отношения Л. И. Тимофеева с Кирсановым, которого он печатно критиковал за «формализм», а также с Асеевым, которого он упрекал в чересчур уважительном отношении к футуризму, проявившемся в поэме «Маяковский начинается».

Однако Л. И. Тимофеев мог быть на дружеской ноге с Г. А. Глинкой, с которым они были, безусловно, знакомы: они оба учились в Высшем литературно-художественном институте, основанном Брюсовым, оба считали этого поэта своим главным учителем, оба занимались теорией литературы[9].

Дружбе с Глинкой могло способствовать и то немаловажное обстоятельство, что Тимофеев, как свидетельствуют его недавно опубликованные дневники, крайне трезво

относился к советской действительности. Это подтверждается и тем известным фактом, что Л. И. Тимофеев всячески опекал ссыльного Бахтина, в предвоенные и военные годы жившего в 130 километрах от Москвы и часто приезжавшего в столицу.

Именно Тимофеев, руководивший в то время теоретической секцией Института мировой литературы, организовал Бахтину два доклада в ИМЛИ, первый в октябре 1940 года, а второй в конце марта 1941 года.

В этих докладах были конспективно изложены многие идеи бахтинской книги о Рабле. В первом докладе, «Слово в романе», немало говорилось о комедийно-пародийных жанрах и их особом значении в истории литературы. «Пародийно-травестирующее творчество, — подчеркивал Бахтин, — вносит постоянный корректив смеха и критики в одностороннюю серьезность высокого прямого слова, корректив реальности, которая всегда богаче, существеннее, а главное противоречивее и разноречивее, чем это может вместить высокий и прямой жанр»[10].

В своем втором докладе, «Роман как литературный жанр», Бахтин определяет самую суть своей концепции смеха: «Смех уничтожает страх и пиетет перед предметом, перед миром, делает его предметом фамильярного контакта и этим подготавливает абсолютно свободное исследование его. Смех — существеннейший фактор в создании той предпосылки бесстрашия, без которого невозможно реалистическое постижение мира»[11].

На этих докладах в ИМЛИ присутствовало немало слушателей, и среди них (помимо Л. И. Тимофеева), возможно, были другие знакомые Глазкова, через посредство которых бахтинские идеи могли дойти до молодого поэта.

Но если даже Глазков не имел ни малейшего представления об этих идеях, тем поразительнее его совпадения с Бахтиным, которые он демонстрирует уже в довоенных стихах.

Как и Бахтин, Глазков видит в «смехе» действенный способ решения той задачи, которая также представляется

ему для писателя первоочередной — задачи «избавления от большого внутреннего цензора», преодоления «страха перед священным, перед авторитарным запретом, перед прошлым, перед властью»[12]. В одном из краткостиший 1940 года Глазков формулирует это так:

Я быть хочу смелее всех
По безоглядности размаха.
Но самый смелый человек
Боится собственного страха.

Идентифицировав проблему, Глазков начинает над нею работать, действуя — вольно или невольно — в духе бахтинских рекомендаций. Он направляет свой смех на главный источник страха, делая его «предметом веселой снижающей игры»[13]. Именно этим манером Глазков атакует государственную машину, вовлекая в «снижающую игру» языковой арсенал власти — цитаты из классиков марксизма, официальные лозунги и прочую сакральную лексику.

Эту игру поэт начинает уже в стихах конца 1930-х, но к середине 1940-х она обретает все более широкий масштаб и все более рискованные формы.

В написанных в это время краткостишиях Глазков травестирует такие идеологемы, как «митинг», «передовая» и даже «серп и молот»:

Луна была как серп... и молот
На звездном знамени небес.
И освещала темный город,
И был поэт не очень трезв[14].

Понятно, что только «нетрезвое состояние» могло подсказать поэту это патриотическое сравнение, которое он гордо заносит в стихи, ничуть не смущаясь его откровенной абсурдностью. Глазков явно помнит о традиции футуристов, норовивших использовать «луну» для своих наиболее святотатственных жестов. «А с неба смотрела

какая-то дрянь / величественно, как Лев Толстой», — писал, как известно, молодой Маяковский. Краткостишие молодого Глазкова естественно встает в ряд подобных демаршей, компенсируя вторичность эстетического вызова политической дерзостью.

И если в этих стихах Глазков делает «предметом веселой снижающей игры» государственный герб, то в «Степане Кумырском» он позволяет себе замахнуться на главный государственный лозунг. Лексическую и синтаксическую структуру этого лозунга: «Да здравствует марксизм—ленинизм—сталинизм и его основоположники!» — поэт воспроизводит в таком контексте:

Да здравствует небывализм
И я как основоположник!

Ту же функцию выполняет в стихах молодого Глазкова и его настойчивое стремление именовать себя «гением», хотя поэт, разумеется, понимал, с чьим грозным именем сросся к тому времени этот титул.

Впрочем, с неменьшей охотой Глазков именует себя «юродивым», и готовность надеть на себя подобную маску, в свою очередь, соответствует бахтинской идее об особенной роли «шута», «дурака» в деле «разоблачения всяческой конвенциональности, дурной ложной условности во всех человеческих отношениях»[15].

Органичная связь между шутовством и юродством была очевидна для молодого Глазкова. Собственно, строки: «Я юродивый Поэтограда / Я заплáчу для оригинальности», — прямо свидетельствуют о том, что в его представлении «типичное» поведение юродивого предполагало «осмеяние» мира.

Обоснованность этого представления подтверждают историки русской культуры, в частности А. М. Панченко, написавший в одной из своих статей: «Одна из форм протеста в юродстве — осмеяние пороков и зла... Осмеяние мира — это всегда дурачество, шутовство. Действительно, юродство тесно соприкасается с институтом

шутов — и в поведении, и в философии. Основной постулат в философии шута — тезис о том, что все дураки, а самый большой дурак тот, кто не знает, что он дурак. Кто сам себя признал дураком, перестает быть таковым. Иначе говоря, мир сплошь населен дураками, и единственный неподдельный мудрец — это юродивый, притворяющийся дураком. Его "мудрая глупость" всегда одерживает победу, осмеивая "глупую мудрость" филистерского мира»[16].

Этот последний тезис детально обосновывается Бахтиным, утверждавшим, что именно «дураки» и «шуты», видящие «изнанку и ложь каждого положения», знают о мире существенно больше всех остальных[17].

О том же, похоже, пишет Глазков в стихотворении с характерным названием — «Гимн клоуну»:

Я поэт или клоун?
Я серьезен иль нет?
Посмотреть если в корень,
Клоун тоже поэт.

Он силен и спокоен,
И серьезно смышлен —
Потому он и клоун,
Потому и смешон.

Трудно в мире подлунном
Брать быка за рога.
Надо быть очень умным,
Чтоб сыграть дурака.

Это стихотворение будет сочинено в позднейшую пору (в 1968 году), но высказанная в нем мысль имеет отношение не столько к тогдашней глазковской поэзии, в которой было уже очень мало «клоунского», сколько к его ранним стихам.

И все же главная цель стихотворения не только сформулировать принципы, которыми поэт руководствовался в да-

леких 1940-х, но и ответить на вопрос, почему эта деятельность сошла ему с рук и он не был арестован. «Надо быть очень умным, / Чтоб сыграть дурака», — в этих строчках, видимо, содержался ответ, который, в свою очередь, был очень «бахтинским». Ведь в книге о Рабле Бахтин специально подчеркивает, что в определенные эпохи только игровое, смеховое слово имело шанс остаться безнаказанным. Именно таков, по мнению Бахтина, был случай Рабле: «Несмотря на откровенность своих высказываний, он не только избег костра, но в сущности, не подвергался даже сколько-нибудь серьезным гонениям и неприятностям. <...> За какие-то сравнительные пустяки, но сказанные без смеха, погиб на костре бывший друг Рабле — Этьен Доле»[18].

Похоже, что это правило отчасти работало даже в сталинскую эпоху. Так полагает, в частности, Евгений Евтушенко, написавший в предисловии к глазковскому «Избранному»: «Прикинувшись блаженным, Глазков, может быть, лишь ценою своего спасительного скоморошества сберег внутреннюю свободу. Блаженным на Руси и во времена Ивана Грозного прощалось то, что никому бы не простили...»[19]

Нельзя исключить, что молодой Глазков как-то учитывал этот момент, но двигало им, безусловно, не только чувство самосохранения.

Вполне по-бахтински Глазков видел в «смехе» наиболее «продуктивный» подход к реальности, противостоящий односторонней и хмурой серьезности, обеспечивающий постижение «веселой и вольной правды»[20]. Об этом свидетельствует один из глазковских разговоров с Долгиным, состоявшийся в начале их знакомства. «Однажды, — вспоминает Долгин, — я спросил [Колю]: какой философии он придерживается?», — на что он отвечал: «Я признаю только философию остроумия»[21].

Но если глазковская «философия остроумия» совпадала с бахтинской концепцией «смеха», то придуманный Глазковым «Поэтоград» непосредственно перекликался с бахтинской концепцией «карнавала», то есть того временнóго пространства, когда смех мог вступить в свои полные права.

Программное глазковское стихотворение «На взятие Поэтограда» (1944) демонстрирует это со всей очевидностью.

Долгин! Гвардии поэт!
Мир устроен вверх ногами... —

начинает Глазков стихотворение, и уже сама эта фраза («мир устроен вверх ногами») устанавливает характерную для «карнавала» систему координат, с ее упором на перестановку «верха и низа», обеспечивающую торжество смеховой, «освобождающей», стихии. Эта стихия пронизывает весь дальнейший текст стихотворения, в котором можно найти почти полный набор «карнавальных» приемов и тем, подробно описанных Бахтиным.

Тут и каламбурное «переворачивание» идеологических клише («Я самый безответственный работник, / Люблю стихов своих многообразье...»), и другие игры с языком (главным образом, паронимия и словотворчество), и нарочитые сбои ритма, в свою очередь, создающие бурлескный эффект, и утверждение особой роли «игры» («Но стихи мои не чушь, / Хоть похожи на игру...»*).

А в довершение картины Глазков утверждает типично карнавальные, «материально-телесные» (по бахтинской терминологии) темы как ведущие мотивы своей поэзии:

Я стихи могу слагать
Про любовь и про вино.
Если вздумаю солгать,
Не удастся все равно.

---

* О глазковском интересе к типично карнавальному юмору свидетельствует и такое двустишие: «Я вижу мир как на ладони, / А Гоцци лучше, чем Гольдони». Это предпочтение, возможно, объясняется тем, что Гоцци — в отличие от Гольдони — продолжал использовать маски, буффонаду, импровизацию, следуя традиции комедии дель арте, которая, по замечанию Бахтина, «полнее всего сохраняла связь с породившим ее карнавальным лоном» (Творчество Франсуа Рабле... С. 40).

Действительно, темы «любви» и «вина» занимают в поэзии молодого Глазкова особое место. Иногда они тесно переплетаются друг с другом, как, например, в одном из стихотворений 1945 года:

Хочу, чтоб светом в двести фар
Был освещен кабак
И папиросы «Фестиваль»
В изломанных зубах.

А на коленях девочка,
Хорошая, не с улицы...

Но чаще эти темы идут у поэта отдельно, с заметным преобладанием темы «вина», которая звучит во весь голос уже в довоенных стихах:

С чудным именем Глазкова
Я родился в пьянваре.
Нету месяца такого
Ни в каком календаре.

Тему «вина» Глазков не обходит и в «Азии», но в «Степане Кумырском он подает ее с особым размахом. Собственно, поэма начинается так:

Кумырский был, Кумырский жил.
И звался он Степаном,
И водку всякую глушил
Кувшином и стаканом.

Этой привычке Кумырский остается верен и дальше:

Экзамены сдав в институт,
Степан студентом стал литфака,
Дабы учиться, но и тут
Он почитал всех больше Вакха.

Аналогичным образом ведет себя и двойник «Степана», «поэт Глазков», ностальгически повествующий от собственного лица:

Не упомнишь всего, что было
В институте МГПИ.
Шли за Орден Почетного Штопора
Поэтические бои...

Характерно, что подобным культом «вина» Глазков резко отличался от своих учителей-футуристов, прежде всего, конечно, от Хлебникова, не проявлявшего ни малейшего интереса к подобным материям*.

Этим материям был чужд и Маяковский, если и обращавшийся к ним в своей поэзии, то исключительно с сатирической целью. Так, например, в стихотворении «Братья писатели» (1915) возможность оказаться в «кабаке» изображается поэтом как нечто заведомо для него нереальное, столь же нереальное, как торговля в лавке или спекуляции на бирже: «Лучше лавочку открою, пойду на биржу, / Тугими бумажниками оттопыря бока, / Пьяной песнью душу выржу / В кабинете кабака...»

Но если Маяковский неизменно удерживался от того, чтобы корить за тягу к «кабаку» других поэтов, в частности Есенина, то именно этим энергично занимался Крученых, выпустивший в середине 1920-х целых двенадцать антиесенинских брошюр.

---

* Видимо, поэтому Евгений Евтушенко счел нужным оговориться в своем предисловии к глазковской подборке в «Строфах века»: «Глазков воспринимал себя как продолжателя Хлебникова... Но на самом деле он был скорее русским Омаром Хайямом» (С. 621). Надо сказать, что Омара Хайяма сам Глазков поминает в стихах не однажды, прямо сравнивая себя с этим поэтом: «Я был изумительно пьяный, / Как и Омар Хайям». Действительно, героя «Рубайат» и героя молодого поэта сближала стойкая любовь к «вину», что было не только проявлением жизнелюбия, но и формой протеста: у Омара Хайяма против догм ислама, у Глазкова — соцреализма. Сходство дополнялось и характерным для этих поэтов пристрастием к «малой форме». См. у Глазкова: «Я сочиняю рубайи, / Как и Омар Хайям».

Молодой Глазков весьма ценил Есенина, но мотив «кабака» пришел к нему явно не из есенинской поэзии. В отличие от Есенина, глазковские признания в пристрастии к «зелью» не носят характера трагической исповеди и тем более, покаяния.

Скорее, веселой похвальбы:

Все было просто и легко,
Когда плескалась водки масса.
От нас то время далеко,
Как от Земли до Марса.

И хотя, судя по дневнику Глазкова, а также по воспоминаниям его товарищей, поэт был не прочь «шандарахнуть» в хорошей компании, в своих стихах он намеренно преувеличивает собственное пьянство, раздувая его до поистине раблезианских масштабов.

То же происходит и в глазковской прозе, в частности, в миниатюрах «Детство», «Отрочество», и «Юность», написанных в 1950-х годах. В этих новеллах Глазков горделиво рассказывает о том, как «как пьянство прочно входило в быт, становилось фактором биографии»[22]. В новелле «Юность» Глазков также приводит длинный ряд своих стихов о «пьянстве», обстоятельно поясняя, какие из них были подсказаны его собственным опытом, а какие имели литературный источник.

Объяснение этой, на первый взгляд, странной особенности поэт предлагает в таком краткостишии:

Пьяному быть хорошо:
Пьяный безумьем умен,
Пьяный не ищет дорог,
Сами ведут его ноги[23].

Характерно, что Глазков не уточняет, куда именно ведут «пьяного» ноги, ибо это понятно и так. Алкоголь выступает в поэзии молодого Глазкова, так сказать, подручным заменителем «карнавала», предоставляя — по Бахтину — «временное освобождение от господствующей правды

и существующего строя, временную отмену всех иерархических отношений, привилегий, норм и запретов»*.

А отсюда и эпитет, которым Глазков наделяет свой «стих», желая его похвалить: «И слагая хороший и пьяный стих...» И такое определение не должно удивить знатока глазковской поэзии: ведь слово «пьяный» в системе Глазкова синонимично слову «свободный», естественно встающему в один ряд со словом «хороший».

Сходным образом Глазков определяет и понятие «счастья»:

Многоградусное счастье
Лет наступит через двести, —

сказано в стихотворении «На взятие Поэтограда». Стоит ли объяснять, что в утопическом Поэтограде никаких ограничений на спиртное заведомо не существует:

Вода срывается с вершин
И устремляется в кувшин.
В Поэтограде так же вот
Работает винопровод.

Не случайно и «музыка», которую Глазков совсем поблоковски хочет расслышать в «ходе времен», того же свойства:

Что услышал я в ходе времен?
Звон стаканов...

---

* *М. М. Бахтин.* Творчество Франсуа Рабле... С. 13. Видимо, аналогичную роль спиртное играло и в жизни Глазкова, побуждая тщательно фиксировать в дневнике каждый факт выпивки: «пили не покладая рук», «17 графинов вина» и т. д. Убедительное объяснение этому феномену можно прочитать у поэта другого, младшего, поколения — Льва Лосева. Вспоминая собственную молодость, Лосев пишет: «Всем хорошим во мне я обязан водке... Водка была катализатором духовного раскрепощения, открывала дверцы в интересные подвалы подсознания, а заодно приучала не бояться — людей, властей» (Тулупы мы // Новое литературное обозрение. 1995. № 14. С. 211).

Разумеется, само место, которое занимала в творчестве молодого Глазкова тема «вина», не говоря уже о ее трактовке, были совершенно беспрецедентны на фоне тогдашней советской литературы, хотя как раз в военные годы в этом плане были сделаны известные послабления.

«Наркомовские» сто грамм, выдававшиеся на фронте каждому бойцу, дали поэтам возможность свободней писать «о чарочке», как говорилось в песне на слова Алексея Фатьянова «Давно мы дома не были» (1945). Однако эта разрешенная, но по-прежнему строго лимитированная цензурой «чарочка» непременно должна была быть «фронтовой». Что же касалось «чарочки» тыловой (а другой у Глазкова, как мы знаем, не было), то ее воспевание по-прежнему не поощрялось.

Начиная с широкой кампании против «есенинщины», запущенной в 1927 году статьей Бухарина «Злые заметки», «алкогольная тема» стала считаться несовместимой с обликом «советского человека», а потому оказалась практически запрещенной. Она могла разрабатываться (и разрабатывалась) только в стихах, предназначенных для «внутреннего пользования», для чтения в узком дружеском кругу.

Подобные стихи, как мы знаем, имелись у товарища Глазкова по Пединституту Николая Кириллова. Они скорее всего были и у главного глазковского друга и «собутыльника» — Михаила Кульчицкого, но до нас они, видимо, не дошли.

Однако до нас дошло стихотворение Сергея Наровчатова «Ифлийская застольная», описывающее любимое заведение московского студенчества — «веселый бар на Пушечной»: «С осточертевшим счеты / Покончить всякий рад. / Студенты о зачетах / Здесь не говорят. / Нарядами, прическами / Забредит каждый спич. / “Полярное”, “Московское” — / Грусти, бич. / Поднимем наши кружки / И выпьем за лицей. / Сам Александр Пушкин / Любил напиток сей. / Пускай как в дни былые, / Покинет старый сквер; / Пусть обойдет пивные / По всей Москве. / Но лишь за нашим столиком, / Переменясь в лице, / Он выпьет за Сокольники, / Как пил за лицей...»[24]

Это стихотворение приводится в мемуарах одного из ифлийских друзей Наровчатова, которые были написаны и напечатаны уже после смерти поэта. Сам же Наровчатов не только не цитирует, но даже не упоминает «Ифлийскую застольную» в собственных воспоминаниях о студенческой поре. И хотя главной причиной было, видимо, то, что в послевоенные годы Наровчатов сильно пил и боялся даже косвенно напомнить об этом факте, имелось и иное, более общее соображение: подобные тексты выглядели чересчур легкомысленно для солидного советского поэта и могли повредить его репутации.

Стоит ли говорить, что по сравнению с глазковскими стихами на ту же тему «Ифлийская застольная» звучала совершенно невинно.

Этому способствовало, во-первых, упоминание Пушкина. Ссылка на лицейскую лирику национального гения придавало стихотворению известную легитимность, делая его менее возмутительным в устах советского студента. А во-вторых, на это работало само название стихотворения — «Ифлийская застольная».

И хотя Наровчатов скорее всего брал за образец «Застольную песню» Дельвига, имплицитно отсылающую читателя к лицейскому братству, такое название невольно вписало его в иную, позднейшую, традицию. Ведь в советское время слово «застольная» обрело добавочный смысловой оттенок, которого нет у Даля, но который фиксирует словарь Ушакова: «Произносимый, исполняемый во время торжественного обеда, ужина, банкета».

Не случайно большинство советских песен, посвященных теме «выпивки», включало в себя слово «застольная», чаще всего выносимое в название. Своими торжественными коннотациями это слово как бы гарантировало и достойный повод для подобного действа, и «правильные» тосты, и соблюдение общей благопристойности, накладывая на процесс пития характер официальной санкционированности.

Но молодого Глазкова как раз это и не устраивало. Ведь главная функция «официальных праздников», утверждавших «стабильность, неизменность и вечность... существую-

щей иерархии, существующих религиозных, политических и моральных ценностей, норм, запретов», была прямо противоположна главной функции карнавала[25].

А потому глазковские стихи о «водке» под категорию «застольных» заведомо не подходили. Они подходили под категорию «подстольных», и этот каламбур подсказан непосредственно самим поэтом, озаглавившем один из своих самых знаменитых текстов — «Стихи, написанные под столом»:

Ощущаю мир во всем величии,
Обобщаю даже пустяки,
Как поэты полон безразличия
Ко всему тому, что не стихи.

Лез всю жизнь в богатыри да в гении,
Небывалые стихи творя.
Я без бочки Диогена диогеннее
Сам себя нашел без фонаря...

Я на мир взираю из-под столика.
Век двадцатый — век необычайный.
Чем столетье интересней для историка,
Тем для современника печальней!

Как видим, позиция не *за*, а *под* столом, где подлинный выпивоха находит себя под утро, представляется поэту наиболее удобной, и не просто удобной, а особенно пригодной для обзора текущей действительности и вынесения над нею суда. Позиция «из-под столика» как раз и оказалась той самой «позицией», с которой, — как писал в своей книге Бахтин, — «можно... заглянуть по ту сторону господствующих форм мышления и господствующих оценок, можно... осмотреться в мире по-новому»[26].

И действительно, глазковский афоризм: «Чем столетье интересней для историка, / Тем для современника печальней», — предлагает одну из наиболее точных, наиболее *трезвых* характеристик эпохи. И с уходом этой эпохи зна-

менитые строки Глазкова не потускнели, не отодвинулись в прошлое, но как бы расправили крылья, превратившись в универсальную формулу бытия.

На этот эффект поэт и рассчитывал, работая, как он неизменно подчеркивал, для вечности. Однако в «Стихах, написанных под столом», созданных в середине 1940-х, Глазков не обходит вниманием и конкретные реалии военного времени, обращаясь к читателю с такими словами:

Знаю: души всех людей в ушибах,
Не хватает хлеба и вина...

Согласимся: изображать себя на этом фоне беззаботным и веселым забулдыгой было крайне рискованно, но Глазков идет на подобный риск. Его явно вдохновляет пример Диогена, с которым, как помним, он сравнивал себя в «Стихах...»

Это сравнение заставляет задуматься о целом ряде характеристик, роднящих древнего философа и молодого поэта. Среди этих характеристик и житейская неприхотливость, побудившая Диогена выбрать в качестве жилища бочку, и его любовь к вину, и столь характерный для него эпатаж, и утверждение свободы как высшей ценности (ведь днем с фонарем философ искал «человека», а не «раба»), но также, похоже, еще один связанный с Диогеном мотив. В частности, тот, который подчеркивает в своей книге Бахтин, обсуждая поведение Диогена во время осады Коринфа.

Философ, как известно, не принимал участия в защите города, но выкатывал свою бочку к валу и проделывал с ней всевозможные комические манипуляции. Об этом эпизоде из жизни Диогена рассказывает Рабле в прологе к третьей книге, комментируя который, Бахтин замечает: «Эта суетня и хлопотня вокруг бочки пародийно травестирует практически серьезную деятельность граждан. Но здесь нет голого и одностороннего отрицания этой практически серьезной деятельности. Акцент лежит на том, что веселое травестирование Диогена также полезно и необходимо, что и Диоген по-своему служит защите Ко-

ринфа. Нельзя быть праздным, — но смех вовсе не праздное занятие. Право на смех и на веселое пародирование любой серьезности противопоставлено здесь вовсе не героическим гражданам Коринфа, а мрачным клеветникам и лицемерам, врагам вольной и веселой правды...»

Таким образом, — заключал Бахтин, — «и пролог к третьей книге посвящен развенчанию односторонней серьезности и защите прав смеха, которые остаются за смехом даже и в серьезнейших условиях исторической борьбы»*.

Именно так понимал суть вопроса и молодой Глазков, уверенно защищавший «права смеха» в самых что ни на есть «серьезнейших условиях» военной и послевоенной реальности. И «героические граждане Москвы» — как необходимо в этой связи заметить — совершенно правильно поняли поэта, по достоинству оценив «Стихи, написанные под столом», и особенно последнее, ударное четверостишие.

Популярность этого четверостишия мгновенно вышла за пределы обычной аудитории молодого Глазкова, охватив широкие читательские круги. «В послевоенной Москве не было ни одного мало-мальски образованного человека, — который не знал бы [этих строк]», — утверждает Евгений Евтушенко[27].

Что же касается «мрачных клеветников и лицемеров, врагов веселой и вольной правды», то они, в свою очередь, не оставили без внимания эти стихи молодого Глазкова, но, по счастью, со значительным запозданием. В фельетоне «Бездельники карабкаются на Парнас», напечатанном в центральной газете и посвященном разоблачению подпольных литераторов, автор цитировал — как пример их полнейшего разложения — строчку «небезызвестного Глазкова»: «Я на мир взираю из-под столика...»[28]

Но это случится уже в иную, послесталинскую эпоху.

---

* *М. М. Бахтин.* Творчество Франсуа Рабле... С. 193. В аналогичном духе Глазков переиначивает и знаменитую пушкинскую формулу: «Я жить хочу, чтоб мыслить и страдать». Отвечая на вопрос «Зачем жить?», — входивший в составленную в Горьком анкету, поэт пишет: «Дабы развлекаться и разуметь» (Цит по.: *Е. Веденский* // Воспоминания о Николае Глазкове. С. 66).

«УТВЕРЖДАЮ ОДНО И ТО ЖЕ Я, САМИЗДАТНЫМ СТИХОМ, НЕ СТИХАЯ...»

Фельетон «Бездельники карабкаются на Парнас» не был проходной, незаметной публикацией, но имел большой общественный резонанс. Это был отклик на появление машинописного журнала «Синтаксис», первый номер которого вышел в конце 1959 года.

В число авторов «Синтаксиса», важнейшей вехи в истории отечественного самиздата, входил и Глазков. В первом номере журнала его имя стояло рядом с именами Игоря Холина, Генриха Сапгира, Всеволода Некрасова, которые только начинали свое восхождение «на Парнас» по крутой самиздатной тропе. С этой тропы Глазков к тому времени уже давно сошел.

И все же все причастные к «Синтаксису» лица, не исключая автора фельетона, прекрасно понимали, что Глазков в этом деле человек не случайный, а ветеран с впечатляющим стажем. Стаж этот был заработан еще в сталинское время и оплачен особой степенью риска, хотя и в самый разгар так называемой «оттепели» появление «Синтаксиса» не прошло безнаказанно.

Главный организатор и «издатель» журнала Александр Гинзбург был арестован и отправлен в лагерь. Судьба многих участников также висела на волоске. Автор фельетона упорно подчеркивал, что они — «бездельники», живущие «случайными заработками», а такие обвинения, как показали процессы позднейшего времени, легко оборачивались уголовным преследованием. По советским законам словом «писатель» имел право называться лишь тот, кто состоял в профессиональном союзе. В ином же случае (и при отсутствии какой-либо службы) человек именовался «тунеядцем» и подпадал под статью уголовного кодекса.

Понятно, что при Сталине любая самиздатная активность квалифицировалась по-другому — как «антисоветская

агитация», и наличие членства в профессиональном союзе или какой-либо службы в таком случае никого не спасало. Но отсутствие постоянного места работы, квалифицируемое как «уклонение от трудовой деятельности», само по себе означало серьезный конфликт с законом. Подобного конфликта Глазкову очень не хотелось, но на протяжении 1940-х годов эта проблема будет вставать перед ним не однажды.

В феврале 1945 года Глазкова увольняют из многотиражки МГУ, куда он устроился с помощью Межирова, и это означало потерю не только карточек, но и статуса служащего. Отмечая сей факт в своей «Летописи», Глазков не говорит, что именно послужило причиной для увольнения, но эта история прочно отложилась в памяти Межирова, не забывшего ее и по прошествии нескольких десятилетий. По его версии дело обстояло так:

«<...> однажды Глазков пришел к главному бухгалтеру МГУ и сказал: "Я служу в газете у Саши Межирова... Хочу поехать к своей мамаше в Нижний Новгород, дайте мне жалованье за полгода вперед и мешок капусты". И бухгалтер, тертый, умный старик, понял, что тут что-то не то. Началось разбирательство и, видимо, я попал бы в тюрьму, если бы не профессор физик Ноздрев... Короче, он меня спас, положив это дело под сукно»[1].

И хотя версия Межирова содержит в себе откровенные преувеличения (никакого «мешка капусты» Глазков, конечно, не требовал), совершенно понятно, что для службы в каком-либо учреждении он был пригоден мало.

Положение Глазкова снова становится отчаянным, но внезапно приходит помощь. На этот раз в лице знаменитого актера В. Н. Яхонтова.

С Яхонтовым и его женой и режиссером Еликонидой (Лилей) Ефимовной Поповой поэт познакомился в Спасопесковском летом 1943-го. Они, очевидно, друг другу понравились, и после окончательного возвращения Глазкова в Москву продолжали регулярно встречаться. Встретились они и в конце февраля 1945 года, на этот раз по конкретному печальному поводу: от разрыва сердца внезапно скончался О. М. Брик.

Видимо, тогда Яхонтов проведал о бедственном положении молодого Глазкова и не остался равнодушным к его судьбе. Как это следует из глазковской «Летописи», Яхонтов предлагает оформить поэта в качестве своего секретаря и таким образом дать ему необходимое прикрытие. Вскоре заключается «трудовое соглашение» и в дневнике появляется новый, гордо звучащий заголовок: «Личный секретарь».

Известно, что Яхонтов находился в этот период в состоянии крайнего физического и душевного утомления, но продолжал очень много работать, стараясь выплатить долг за подаренный фронту танк. Теоретически ему мог пригодиться лишний помощник, и все же нанять молодого Глазкова Яхонтова побудила не нужда в секретаре, а желание спасти поэта, которого эпоха грозила уничтожить.

А насчет готовности эпохи это сделать Яхонтов не сомневался. В ее сути он разобрался раньше многих других и старался помочь ее жертвам, как мог. Яхонтов, в частности, самоотверженно поддерживал Мандельштама в течении всех десяти лет их знакомства и дружбы: и до воронежской ссылки, и во время этой ссылки (для этой цели он специально приезжал в Воронеж с гастролями), и после нее. Описывая одну из их последних встреч летом 1937 года, Н. Я. Мандельштам пишет: «Лиля сняла с полки какие-то марксистские книжки и хотела дать их О. М. для просвещения, но Яхонтов сказал: “Незачем, совершенно бесполезно”, и подарил О. М. свою собственную Библию. Он тоже был трудновоспитуемым. Библия и сейчас у меня»[2].

Неудивительно, что Яхонтов почувствовал особую симпатию к трудновоспитуемому Глазкову, чей талант он, видимо, также оценил по достоинству. Эксцентричность глазковских стихов едва ли могла его отпугнуть. Ведь Яхонтов знал и ценил поэзию обэриутов, а также прозу близкого к ним Костантина Вагинова, с которым тесно сошелся, когда жил в Ленинграде. Да и любимыми поэтами Яхонтова были прямые предшественники молодого Глаз-

кова — Маяковский и Хлебников, книга которого, по свидетельству Е. Е. Поповой, «не сходила со стола»[3].

Этого поэта Яхонтов открыл для себя еще в молодости и горел желанием открыть для других. Отрывки хлебниковских вещей он включает в свои композиции, но мечтает «о “полном” Хлебникове, на целый вечер»[4].

Работа над этим вечером, видимо, идет как раз в 1945 году. По свидетельству очевидцев, хлебниковскую поэзию Яхонтов читает тогда особенно часто — и раненым в госпиталях, и в гостях у знакомых, и дома Поповой. Он явно приступает к реализации задачи, намеченной для себя еще в конце 1920-х и сформулированной в написанных в это время заметках: «<...> гениальный Хлебников — поэт, которого эпоха за своими большими делами не заметила, но который заслуживает, чтобы теперь, когда ни одна крупица золота не должна упасть с нашего скудного поэтического блюда, эти богатейшие золотые россыпи были разработаны со всей тщательностью и признательностью к погибшему от голода и нищеты “Председателю Земного Шара”»[5].

Судьба Хлебникова, о которой Яхонтов столь сочувственно размышляет, должна была высветить особенным светом судьбу «хлебниковца» Глазкова, пытавшегося усвоить не только творческие, но и жизненные уроки своего учителя. А ведь охотников усваивать эти уроки находилось особенно мало: легендарные хлебниковские нищета и бездомность не могли не отпугнуть*.

Наверное, они пугали и молодого Глазкова, и все же он упрямо заставляет себя держать равнение на Хлебникова. В стихотворении 1945 года Глазков пишет:

---

* Характерны в этом смысле слова Виктора Шкловского, сказанные — уже в начале 1970-х пришедшему к нему молодому поэту: « — Благоразумие... Простите уж старого человека, — нужно еще что-то делать кроме поэзии. Судьба может быть и трагичной, если писателю не удалось заняться чем-либо, что могло бы его прокормить. — Я зарабатываю киносценариями. Межиров занимается переводами. Маяковский был занят тем, что писал плакаты. Хлебников занимался тем, что голодал» (*Юрий Милорава.* Шкловский — тогда. // Вопросы литературы. Май-Июнь 2003. С. 288).

Куда спешим? Чего мы ищем,
Какого мы хотим пожара?
Был Хлебников. Он умер нищим,
Но председателем Земшара.

Стал я. На Хлебникова очень,
Как говорили мне, похожий;
В делах бессмыслен, в мыслях точен,
Однако не такой хороший.

Пусть я ленивый, неупрямый,
Но все равно согласен с Марксом:
В истории что было драмой,
То может повториться фарсом.

Глазков, как видим, характерно изменяет хрестоматийные строчки Маркса, переводит их в иную модальность, от себя добавляя слово «может». И это «может» — крайне существенно, ибо говорит, что «фарса» Глазкову как раз очень хочется избежать. А потому он напоминает себе — «ленивому, неупрямому» и вообще «не такому хорошему», как Хлебников, о хлебниковском равнодушии к материальному, отрешенности от внешнего, ничем не стесненной свободе духа, результатом которых явились гениальные стихи. И — как побочный продукт — голод и холод, ранняя смерть.

Заметим, что у потенциального последователя Хлебникова перспективы в этом плане были еще менее утешительными. Ничем не стесненная свобода духа гарантировала в новых условиях не только невозможность зарабатывать литературным трудом, но и обеспечивала — рано или поздно — тюремную камеру. А на фоне типичного в таком случае развития событий хлебниковская кончина в деревне Санталово, на руках у преданного друга Петра Митурича, могла показаться чуть ли не идиллической.

Именно в тюрьмах и лагерях кончили свои жизни «хлебниковцы» предыдущего поколения — Олейников,

Хармс, Введенский, о судьбе которых Яхонтов, видимо, знал. А потому и поспешил на помощь Глазкову[6].

«Летопись» свидетельствует, что Глазков очень часто — порою по нескольку раз в неделю — бывает у Яхонтова и Поповой, которые жили в то время на Никитском бульваре, во флигеле особняка, где умер Гоголь. Их почтовый адрес: дом 7, квартира 6, — обозначается Глазковым как 7/6 и, начиная с апреля 1945 года, эта комбинация цифр не сходит со страниц его дневника.

Судя по всему, Глазков регулярно присутствует на репетициях Яхонтова, на которых шла работа над новыми программами, в том числе и над программой по Хлебникову. Биограф Яхонтова Наталья Крымова в этой связи пишет: «[Яхонтов] был уверен, что сможет рассеять общепринятый взгляд, что это “поэт для поэтов”, нововведения которого понятны и полезны лишь в плане поэтического ремесла. В его исполнении Хлебников удивлял обратным — простотой. “Слышимый” Хлебников представал совершенно не загадочным, ребусным мастером-экспериментатором, но поэтом эпического размаха, монументальной образности, корневого ощущения русского языка»[7].

Именно в работе над Хлебниковым Яхонтову особенно могли пригодиться знания Глазкова. Рассуждать о Хлебникове — в этом возможно, и состояли главные «секретарские» обязанности поэта, которые, надо думать, он выполнял с удовольствием. Тем более, что актерское мастерство его «работодателя» вызывало у Глазкова неподдельное восхищение. В одном из посвященных Яхонтову стихотворений поэт говорит об этом так:

Он самый лучший чтец-недекламатор,
А чтец из тех читателей прекрасных,
Ради которых стоит быть поэтом
И сочинять хорошие стихи...

Глазкову, разумеется, было известно, что Яхонтов крайне не любил, когда его называли не только «чтецом-декламатором», но и просто «чтецом», но он переосмысливает

это слово по-хлебниковски. Глазков заостряет его близость к слову «читатель», передавая тем самым главную особенность искусства Яхонтова — его личную, живую, острую реакцию на текст.

Интересно, что похожим образом воспринимал его искусство и Мандельштам, написавший в своем очерке о Яхонтове: «Он — живой читатель, равноправный с автором, спорящий с ним, несогласный, борющийся»[8].

Мандельштам высоко ценил Яхонтова и как своего собственного читателя, торопясь познакомить его с новыми стихами, хотя надежда услышать эти стихи с театральных подмостков была, естественно, минимальной. Яхонтов, впрочем, неизменно пытался включить стихи Мандельштама в свои композиции, не отказавшись от этих планов даже тогда, когда поэт находился в воронежской ссылке[9]. Их проверенную многими испытаниями десятилетнюю дружбу оборвали повторный арест и гибель Мандельштама.

Общение Глазкова и Яхонтова оказалось несравнимо более кратким. Оно было оборвано событием иного порядка, но не менее трагическим: самоубийством Яхонтова. Летом 1945 года, не дожив до сорока шести лет, он бросился с шестого этажа. Глазковская «Летопись» фиксирует события тех дней: «Яхотнов исчез. — В. Н. Яхонтов разбился. 16 июля. — 7/6. Л. Е. очень хорошая. В. Н. оставил записку».

В написанной Крымовой обстоятельной биографии Яхонтова о существовании какой-либо предсмертной записки не говорится ни слова. Ее существование могло держаться в тайне по многим причинам, в том числе, возможно, и по той, что записка проясняла причины самоубийства. Эти причины официально объяснялись депрессией, которой Яхонтов был давно подвержен, но молва, упорно ходившая в артистических и литературных кругах, называла вполне конкретный повод для обострения нервной болезни — вмешательство органов. Об этом вскользь упоминала в своих воспоминаниях Н. Я. Мандельштам («он выбросился из окна в припадке

дикого страха, что его сейчас арестуют»[10]), но подробно рассказала — в устной беседе с В. В. Катаняном — Л. Ю. Брик.

Согласно ее версии, дело обстояло так: «Во время войны в Москву приехал на гастроли пианист из Англии. Яхонтов с ним когда-то учился, пианист нашел его, позвонил и пригласил на концерт. Потом он был у него пару раз в «Национале». Вскоре Яхонтова вызвали на явочную квартиру и предложили сотрудничество. Когда он отказался, намекнули, что это отразится на работе артиста...»[11]

Прямое подтверждение этой версии мы находим в стихах молодого Глазкова, написанных по горячим следам трагедии. В стихотворении «На смерть Владимира Николаевича Яхонтова» (1945) читаем:

Самоубийство — это не убийство,
А подвиг и великое несчастье,
С шестого этажа он взял и прыгнул
В шесть часов вечера после войны.

В устах христианина Глазкова слово «подвиг» по отношению к такого рода поступку звучит весьма многозначительно. Оно прямо намекает, какие обстоятельства вынудили Яхонтова к подобному шагу «в шесть часов вечера после войны».

«Шесть часов вечера после войны» (1944) — так называлась мелодрама Ивана Пырьева, утверждавшая мечту о счастливой, веселой послевоенной жизни. Название всюду шедшего, очень любимого и властями, и массами фильма звучит у Глазкова убийственным сарказмом.

Смерть Яхонтова явилась для Глазкова сильнейшим ударом. Это понимали его ближайшие друзья. В «Летописи» записано: «Были Леня Д[олгин], Женя В[еденский], Саша М[ежиров]. Говорили о нем».

Самоубийство Яхонтова дало Глазкову повод для серьезных размышлений не только о судьбе покойного артиста, но и о собственной судьбе. Эта тема выбивается на поверхность в одном из глазковских стихотворений, в котором

разговор о смерти Яхонтова внезапно переводится на самого себя:

Нет! Не хочу бросаться в небо,
Забравшись на шестой этаж!

Сквозящий в этих строках ужас — ужас перед режимом, способном вынудить к подобному шагу, грозящем раздавить если не так, то эдак...

И все же чувство самосохранения не может заставить молодого Глазкова объявить немедленную капитуляцию. В стихотворении, непосредственно примыкающем к процитированному и составляющем с ним единый цикл, поэт выражает намерение с капитуляцией повременить — пока хватит сил:

Когда с мечтой хорошею
Печально я порву,
Уйдет далеко в прошлое
Все то, чем я живу.

Живу, стихов не издавая,
Зато поэзию творю.
Не важно, как я поступаю,
А важно, что я говорю.

Что говорю, тем обладаю,
А издаваться не спешу.
Не важно, что я там болтаю,
А важно то, что я пишу...

Все, что пишет в это время Глазков, по-прежнему исключает саму мысль о печатном станке. Однако невозможность печататься он воспринимает теперь несколько иначе. Из глазковских стихов полностью исчезают гневные инвективы в адрес «редакторов», как заведомо бессмысленные в его ситуации:

Когда несхожесть поэтическая,
То дураки редактора,
Когда несхожесть политическая,
Тогда... я сам дурак тогда[12].

«Несхожесть политическая», которую упорно демонстрируют стихи Глазкова, очевидно, и подсказала поэту образ, удивительно близкий к знаменитому ахматовскому «мо» — «мы живем в догутенберговской эпохе». Молодому Глазкову это «мо», скорее всего, было неизвестно, а совпадение объяснялось сходными взглядами и на эпоху, и на задачу художника. Впрочем, Глазков поминает не Гутенберга, а Ивана Федорова:

В моей башке какой-то рой вопросовый,
Должно быть, надоевший мне и вам.
А где-то там чугунный или бронзовый
Первопечатник Федоров Иван.

Там люди бегают, подошвами стучат они,
Так ибо у людей заведено,
И веруют они в книгопечатание,
Которое не изобретено!

Заметим, что «люди», о которых пишет Глазков, это не только какие-то посторонние, заведомо чуждые ему «обыватели», но его ближайшие товарищи-поэты, в том числе Межиров.

Этот поэт, с которым Глазков позволял себе вести наиболее откровенные разговоры, в «книгопечатание», безусловно, «веровал». И у него были на то известные основания. В 1945 году у Межирова должно было выйти несколько больших подборок в газетах и толстых журналах, готовилась книга, причем без каких-то особых с его стороны компромиссов. Выручала фронтовая тема, позволявшая — до поры, до времени — свести идеологию к минимуму... И все же, как отчетливо видел Глазков, установка его товарища на существова-

ние в печатной литературе автоматически запускала механизм самоцензуры, не идущий на пользу настоящей поэзии.

Видимо, именно это он пытался втолковать Межирову, который не спешил ни соглашаться с идеей Глазкова, ни — тем более — проводить ее в жизнь. Между ними идут в это время долгие, тяжелые споры, отзвуки которых можно уловить в обращенных к Межирову глазковских стихах, датированных 1945 годом. Они полны увещеваний, звучащих, впрочем, вполне безнадежно. Стихотворение «Саше Межирову» (1945) одно из таких:

...Ты любишь свое столетие,
Живи и стихи пиши;
Но только поверь в бессмертие
Моей и твоей души.

Настала эпоха итога,
А мы с тобою друзья;
У нас лишь одна дорога,
И нам разойтись нельзя.

Дорога она неделима;
Поэзии путь возлюбя,
Пройти мы не можем мимо,
Мимо самих себя.

По небу летают рыбы,
На солнце бывают пятна;
Поэты дружить могли бы,
Но мнительны невероятно.

И если в такие-то числа
Ты ко мне не придешь,
Мне лезут в голову мысли,
Что ты меня предаешь.

И с горя пилю дрова я,
И не понимаю того,

Что ты меня предавая,
Себя предаешь самого.

Конечно, под дважды повторенным словом «предаешь» Глазков подразумевает намерение отстраниться, а не что-либо иное. Но и это намерение воспринимается крайне болезненно, хотя Глазков пытается иронизировать над собственной «мнительностью». Но дело было явно не в «мнительности», а в реальных разногласиях по весьма принципиальному поводу. Этот повод прямо назван в другом стихотворении того же времени, эпиграфом к которому поставлена красноречивая реплика Межирова: «Поэтоград убьет поэзию».

Характерно, однако, что к своим вернувшимся с фронта товарищам по Литинституту — Наровчатову, Самойлову и Слуцкому, называвших себя «откровенными марксистами», Глазков не обращался с подобными беседами. Их идеологическая «платформа» была ему известна еще с довоенных времен, и за годы войны, как быстро выяснилось при встрече, они лишь на ней укрепились. Взаимопонимания, по крайней мере в этого рода вопросах, здесь даже не предвиделось.

И все же один единомышленник у Глазкова имелся. Этим единомышленником был «гвардии поэт» Юлиан Долгин. Вернувшись с войны, он продолжал писать, но в этих стихах не было ни единой проходимой темы, да и «несхожесть поэтическая» не могла не броситься в глаза. Достаточно назвать одну из написанных в это время вещей Долгина — «словообразовательную» поэму «Ее зовут Фаня» (1945), целиком построенную на приеме тавтограммы: «Я люболен. / У меня тымпература. / Оснофания: / Мой фаньтастический роман; / Моя фанеменальная страсть. / Я — фаньлюбианец и фанятик. / Живу фаньфароня. / Развожу фаняберии. / Строчу строфани. / Пишу возфания. / Творю фаньтом. / Ночью и днем / с фаньарем...»[13]

Эта поэма, одобрительно отмеченная в глазковской «Летописи», убедительно опровергала распространенное мнение, что «тавтограмма надоедлива и потому вряд ли может быть эффективным средством звуковой вырази-

тельности»[14]. В этом плане «Ее зовут Фаня» ничуть не уступала другому знаменитому примеру удачной тавтограммы — стихотворению Кирсанова «Буква М» (1935).

Но если у Кирсанова подобный «формализм» хотя б отчасти компенсировался производственной темой (речь в «Букве М» шла о строительстве московского метро), то в стихах Долгина и этого не было. Идти с подобными вещами в редакцию не имело ни малейшего смысла, но принуждать себя писать по-другому (и о другом) Долгин не хотел. В стихотворении «Гвардии поэту» (1945) Глазков воздает ему за это хвалу:

Иной хапает гонорарчик за оды,
А ты на собственный риск и страх
Напишешь бесплатно примерно раз в сотый
Стихи о себе и стихи о стихах.

Стихи непонятные для народа,
Но есть знаменательный афоризм,
Что в мире природа не любит природу,
И, может быть, жизнь ненавидит жизнь.

Научно сие обосновывал Дарвин,
Тебе до которого дела нет.
Ты предан и продан, забит и затравлен.
А кроме того, настоящий поэт...

Все это, впрочем, относилось не только к Долгину, никогда не считавшему поэзию своим главным жизненным призванием, но прежде всего к самому Глазкову. Ему также не было дела «до Дарвина» и до его теории «естественного отбора», о которой идет речь в стихотворении. Суть ее, как известно, заключается в том, что в конкурентной борьбе с себе подобными побеждает наиболее приспособленная к окружающей среде особь. С этим «научно обоснованным» фактом Глазков не желает считаться.

А потому он продолжает вести свою борьбу «за славу и аудиторию». Не имея возможности утилизировать изо-

бретение Ивана Федорова, Глазков принимается за дело сам, налаживая производство рукописных книжек, пытаясь поставить производство «на поток». В «Летописи» за 1945 год отмечается выход «Первого издания» (сентябрь—октябрь), затем выход «Второго издания» (конец декабря). В середине 1946 года появляется «Третье издание», за ним следует «Четвертое», «Пятое», «Шестое»...

Пишущей машинки у Глазкова тогда еще не было, а потому он переписывает текст от руки, используя половинки школьных тетрадей, которые помещает в обложку из тонкого картона. В отличие от позднейших рукописных книжек поэта, эти издания отличает предельный аскетизм оформления, полное отсутствие каких-либо иллюстраций, только на обложку он наклеивает порою небольшую, неброскую картинку.

На обложках стояли фамилия автора, название книги, место, год и номер издания. Несколько позднее (в начале 1950-х) к этой информации прибавится «издательская марка»: «Самсебяиздат», которая впоследствии превратится в «Самиздат».

Впрочем, слово «самиздат», как свидетельствуют обнаруженные в архиве Глазкова стихи, существовало в его поэтическом обиходе уже в середине 1940-х. В стихотворении, помещенном поэтом в одну из рукописных книжек 1945 года, мы встречаем прилагательное «самиздатный», которым Глазков определяет свой «стих»:

Утверждаю одно и то же я
Самиздатным стихом, не стихая...[15]

Свои самиздатные книжки Глазков дарит друзьям, а также, конечно, Л. Ю. Брик, которая по-прежнему остается для него тем человеком, перед которым он постоянно держит отчет*. Правда, судя по дневнику, между ними в то

---

* Похоже, что такой отчет представляет собою стихотворение «Боярыня Морозова» (1945), обращенное не к возлюбленной поэта, как это обычно считается в критике, а к Л. Ю. Брик. Ведь обращение на «ты», которое поэт использует в стихотворении: «У тебя такая обреченность / Как у той боярыни Морозовой», — скорее всего,

время нередки «размолвки», причиной которых, похоже, являлась слабость поэта к «вину» и «девочкам».

Как свидетельствует «Летопись», жизнь Глазкова была отнюдь не монашеской. В дневнике мелькает множество женских имен, подтверждая биографическую основу следующих строк:

Поэтому вечно я
Глазею на
Первую встречную:
Она или не она?

Иду и думаю,
Когда иду,
Тогда про ту мою
И эту ту.

Довольно часто в дневнике встречается и слово «пьянка», а также его многочисленные эвфемизмы, типа «буль-буль». Для «буль-буль» в это время было немало поводов, причем самых веских. С фронта возвращались товарищи Глазкова, и каждую встречу было необходимо достойно отметить.

Из поэтов глазковского поколения первым вернулся Давид Кауфман (Самойлов), с которым Глазков стал общаться теперь гораздо чаще, чем прежде. Несколько позднее, летом 1946-го, демобилизовался Сергей Наровчатов, связь с которым сохранялась всю войну. Расставаться не хотелось...

И все же для Л. Ю. Брик Глазков охотно отрывался от дружеской компании. А Лиля Юрьевна, в свой черед, никогда не забывала позвать Глазкова, когда ожидала осо-

---

традиционный риторический жест, а не указание на особого рода интимность. Гораздо важнее тот ряд существенных примет, который сближал знаменитую боярыню и Лилю Юрьевну: и возраст, отнюдь не девичий, и внешность (какой мы знаем ее по картине Сурикова), и, главное, сама роль защитницы гонимой традиции, которой поэт присягает на верность.

бенно редких и интересных гостей. Как свидетельствует «Летопись», в апреле 1946 года Глазков снова встречает в Спасопесковском Ахматову. На этот раз он опишет их встречу более подробно, укажет, в частности, что он читал «Сказку»[16].

Помимо Л. Ю. Брик, Глазков постоянно видится с Е. Е. Поповой, отношения с которой не прервались после смерти Яхонтова. Судя по записям в «Летописи», Глазков приходит на Никитский бульвар как минимум раз в неделю, возможно, помогая разбирать архив Яхонтова, секретарем которого он по-прежнему числится.

Нет сомнений, однако, что Глазкова влечет в этот дом не только необходимость поддержить свой «секретарский» статус и не только сочувствие к вдове Яхонтова. Налицо глубочайшая симпатия и не менее глубокое доверие, которые, очевидно, были взаимными. Как свидетельствует глазковский дневник, помимо встреч на Никитском, Глазков и Попова ездят вместе за город, вместе бродят по Москве.

Очевидно, что эта женщина виделась молодому Глазкову совершенно иначе, чем она запомнилась Н. Я. Мандельштам, которая пишет о Поповой с откровенной неприязнью. Явно раздраженная обращенными к ней стихами Мандельштама, неожиданно обнаруженными в архиве, Надежда Яковлевна не пожелала отметить ни одного из достоинств «Лили», которые отмечают другие мемуаристы — ни красоты, ни многих талантов, ни удивительно естественной манеры держаться...[17]

Н. Я. Мандельштам пишет исключительно о вере «Лили» в Сталина, не жалея при этом самых язвительных красок. Но эта язвительность — «с дистанции десятилетий», как замечает Виктория Швейцер, которая, собственно, обнаружила в архиве обращенные к Поповой стихи Мандельштама и посчитала необходимым беспристрастно взглянуть на их адресата.

В этой связи В. Швейцер пишет: «Та безоглядная вера, с которой верила Лиля Попова, сегодня производит впечатление одновременно и страшное, и жалкое и вызывает

чувство растерянности: как они могли не видеть, не понимать? Тем не менее, в этой вере есть своя честность, вызывающая уважение. Лиля не притворялась ни перед другими, ни перед собой; в ее вере была слепота, но не было приспособленческого цинизма, как у многих людей того круга, в котором она жила. Вероятно, это почувствовал в ней Мандельштам и это, в частности, привлекло его в Лиле»[18].

К Е. Е. Поповой обращены, как известно, последние из дошедших до нас стихов Мандельштама. Два из них — о любви, третье («Стансы») — о Сталине. В «Стансах» поэт пытается взглянуть на вождя глазами женщины, в которую влюблен, проникнуться ее отношением к вождю: «Но это ощущенье сдвига, / Происходящего в веках, / И эта сталинская книга / В горячих солнечных руках...»

Собственно, эти стихи дошли до нас переписанные Е. Е. Поповой, сохраненные в ее личном архиве. Но это, естественно, не означает, что ее отношение к Сталину оставалось таким же, каким оно было летом 1937-го. Напротив, можно с уверенностью сказать, что это отношение стало резко меняться после ареста Мандельштама и последовавших за ним арестов других близких Яхонтовым людей.

О том, что прозрение наступило достаточно быстро, свидетельствуют записки Е. Е. Поповой, сделанные в 1940-е годы, но восстанавливающие (прежде всего для самой себя) встречи, события, эпизоды более раннего времени. И в этой связи особенно интересен ее рассказ об одном из вечеров весны 1938 года, проведенном в писательском клубе. Литераторы выступают с чтением новых, еще не напечатанных вещей, собравшаяся публика внимательно слушает:

«...Вера Инбер, с видом испуганной куропатки, читает свои тбилисские дневники. В конце она поднимает бокал за Сталина. Аудитория окаменела. По лицу ее пробегает радуга смущения — она зеленеет, краснеет, но аудитория по-прежнему дружно молчит: ни хлопка, ни вздоха сочувствия, ни порицания. Инбер с треском проваливается.

На смену Инбер появляется Пастернак. Он читает перевод Верлена. (Вот это очень трудно рассказать). Пастернак, будто преодолевает мучительное косноязычие. Вытянув длинную шею, он произносит (страшный образ напрашивается — он вытягивает шею так, будто у него на шее веревка висит), он говорит вступительное слово.

Каждую строчку стихов Верлена аудитория глотает с жадностью, с пересохшим от жажды горлом и все время еще раз переводит Верлена, как-то расшифровывая его. Стихи приобретают страшную злободневность, и еще через мгновение кажется, что присутствуешь на конспиративном собрании.

В тот день я поняла, что существует система ассоциаций, второй язык, с каким-то трепетом, с содроганием подхваченный присутствующими. Выступление закончилось бурей аплодисментов. Шелест проходил такой: да, все понятно. Он был произведен в тот день в мученики, в апостолы, в вожди...»[19]

Перед нами, безусловно, рассказ человека, который видит происходящее с исключительной трезвостью, без малейших следов какой-либо зашоренности. Чего стоит один только образ Пастернака с удавкой на шее или замечание о «страшной злободневности» прочитанного им перевода. Речь, очевидно, идет о верленовском стихотворении «Ночное зрелище», с его красноречивым лексическим рядом — узники, стражи, виселицы, мертвецы, с его темой творимых в ночи бесчисленных казней: «Ночь. Дождь. Вдали неясный очерк выбит: / В дождливом небе старый город зыбит / Разводы крыш и башенных зубцов. / На виселице — тени мертвецов, / Без угомону пляшущих чакону, / Когда с налету их клюют вороны, / Меж тем как волки пятки им грызут./ Кой-где терновый куст, и там и тут/ На черном поле измороси мглистой — / Колючие отливы остролиста. / И шествие: три узника по ней / Под пешей стражей в двести бердышей...»[20]

Эта тема должна была казаться «страшно злободневной» и в последующие годы. В 1939 году был арестован Мейерхольд, которого Яхонтов и Попова считали своим

главным учителем. А затем, уже во время войны, органы добрались и до самого Яхонтова, непосредственно толкнув к самоубийству. Это событие, полностью перевернувшее и личную, и профессиональную жизнь Поповой (она так и осталась режиссером одного актера — Яхонтова), видимо, определило темы ее бесед с Глазковым во время их долгих, уединенных прогулок, пристрастие к которым получает вполне конкретное объяснение. Ведь на подобные темы люди могли говорить тогда только вдвоем, без свидетелей, и предпочтительней не дома, а на улице. Эти разговоры, видимо, давали поддержку, столь необходимую в то время обоим: Е. Е. Поповой — в ее горе, молодому Глазкову — в его желании стоять на своем.

А стоять на своем становилось все опаснее: надвигалась новая волна идеологического террора. Ее начало было ознаменовано постановлением ЦК ВКП(б) о журналах «Звезда» и «Ленинград», появившемся в августе 1946 года. В этом постановлении клеймились главным образом Ахматова и Зощенко, но целило оно не только по ним и нескольким другим литераторам, которые были там упомянуты. Оно целило по всем остальным писателям, не понимающим главной, а вернее, единственной задачи советской литературы, и состоящей в том, чтобы «помочь государству правильно воспитать молодежь»[21].

Именно так восприняли этот документ литераторы старшего поколения, например, Корней Чуковский, записавший в дневнике 26 августа 1946 года: «Неделя об Ахматовой и Зощенко. Дело, конечно, не в них, а в правильном воспитании молодежи. Здесь мы все виноваты, но гл. обр. по неведению. Почему наши руководители Фадеев, Тихонов — не указали нам, что настроения мирного времени теперь неуместны, что послевоенный период — не есть передышка, что вся литература без изъятия должна быть боевой и воспитывающей»[22].

Точно так же восприняли это постановление Глазков и его товарищи-поэты. Другое дело, что в своем отношении к этому историческому документу они резко разошлись.

Нетрудно представить, что должен был чувствовать молодой Глазков, читая в газете про «чуждую нашему народу пустую безыдейную поэзию» Ахматовой, про то, что ее стихи, «пропитанные духом пессимизма и упадничества», «наносят вред делу воспитания молодежи и не могут быть терпимы в советской литературе»[23]. Однако помимо возмущения этой оценкой ахматовской поэзии и беспокойства за ее судьбу, Глазков не мог не думать о том, что подобные обвинения имеют прямое отношение к нему самому. Еще более прямое отношение к нему самому имело то, что говорилось в постановлении о «таком пошляке и подонке литературы, как Зощенко», «специализировавшемся» на писании «пустых, бессодержательных и пошлых вещей, на проповеди гнилой безыдейности, пошлости и аполитичности», на «злостно хулиганском изображении нашей действительности»*.

Это постановление высвечивало особенным светом ту «несхожесть», и «эстетическую», и «политическую», которую демонстрировали стихи молодого Глазкова, недвусмысленно намекая, что ближайшее будущее не сулит для него ничего хорошего. И не только, естественно, для него одного.

Однако товарищи Глазкова — Самойлов, Наровчатов и Слуцкий прочитали постановление совершенно иначе. И отнеслись к нему с искренним воодушевлением.

Как будет вспоминать впоследствии Самойлов, площадная ругань в адрес Ахматовой и Зощенко их смущала мало: «Нам не было особенно жаль ленинградцев, ибо мы считали их прошедшим днем литературы, а себя — сегодняшним и завтрашним. Мы не хотели сильно обижать Ахматову, Зощенко или Пастернака, но считали, что обижают их из тактических соображений. И гордились тем, что умели отличить стратегию от тактики»[24].

---

* Достаточно зловеще для молодого Глазкова должны были прозвучать и обвинения «в недостойном поведении во время войны, когда Зощенко, ничем не помогая советскому народу в его борьбе против немецких захватчиков», писал «такую омерзительную вещь, как “Перед восходом солнца”...» (Правда. 21 августа 1946).

Стратегия же возражений не вызывала. И Наровчатов, и Самойлов, и Слуцкий были также против «безыдейной и аполитичной» литературы, против «низкопоклонства перед современной буржуазной культурой Запада», в свою очередь, упоминавшегося в постановлении, против дезориентации «нашей молодежи».

Размышляя втроем над этим документом, молодые поэты трактовали его так: «<...> постановление о ленинградцах — часть обширного идеологического поворота, который является следствием уже завершившегося послевоенного поворота в политике. Соглашение с Западом окончилось. Европа стала провинцией. Складывается коалиция для будущей войны, где нам будут противостоять англичане и американцы. Отсюда резкое размежевание идеологий. Возможно восстановление коминтерновских лозунгов».

Вывод, как вспоминает Самойлов, делали такой: «Литература отстала от политики. Постановление спасает ее от мещанской узости и провинциального прозябания»[25].

Примерно те же задачи они старались решать в своей тогдашней поэзии. 28 августа 1946 года Самойлов записывает в дневнике: «Меня радует, что ход времени подтверждает мои поэтические предсказания (в поэме). Радует, что нас не сбила с пути международной революции никакая тактика»[26].

Еще более прямо об этом говорит Наровчатов в написанном в октябре 1946 года стихотворении «Молодые коммунисты», которое воспринималось и самим поэтом, и его читателями как программное. В этом стихотворении Наровчатов рапортовал «партии» о горячей солидарности с ее призывами, причем местоимение «мы», которое поэт здесь использовал, не являлось чисто риторической фигурой. Он имел полное право говорить от имени поэтов своего поколения, абсолютное большинство которых стояло на тех же позициях*.

---

* Не случайно в своих воспоминаниях о послевоенных 1940-х Коржавин подробно останавливается на стихотворении «Молодые коммунисты», разбирая его как пример очень точной фиксации «психологического и идеологического состояния тогдашней молодежи» (В соблазнах кровавой эпохи. Т. 1. С. 607).

На иных позициях стояли единицы, и среди них Межиров. Ахматова была его любимым поэтом, и подобные слова в ее адрес не могли не ужасать. Волновала его и дальнейшая участь Ахматовой, в тот момент совершенно непредсказуемая.

Впрочем, еще больше Межирова волновала его собственная участь. Ведь обвинения в «пессимизме и упадничестве», предъявленные Ахматовой в постановлении, еще раньше прозвучали в адрес его самого, причем с достаточно высокой трибуны. На проходившем в 1945 году очередном Пленуме Союза писателей СССР неодобрительно упоминалось о присутствии в поэзии Межирова мотивов «страдания, смерти, обреченности»[27].

Не удивительно, что эти упреки теперь всплыли снова. В резолюции президиума Союза писателей, представлявшей собой непосредственный отклик на постановление о ленинградских журналах, клеймившей «пошлые и злобные пасквили Зощенко на советских людей и советские порядки, пустые и безыдейные стихи Ахматовой», упоминался среди других далеких от народных нужд писателей и двадцатитрехлетний Межиров. «В творчестве некоторых молодых поэтов (например, в стихах А. Межирова) проявляются болезненное любование страданием, нытье», — говорилось в резолюции, и эта фраза звучала зловеще[28].

Возвращаясь впоследствии к событиям того времени, Межиров вспоминает:

«О продолжении поэтических публикаций не могло быть и речи. Я уехал в Сталинград с какой-то выездной редакцией. Профессия — репортер, как говорит Антониони. Тогда в Сталинграде собрался весь цвет архитектуры. Однажды в наш редакционный вагончик пришел архитектор Троицкий и пригласил меня выступить перед его коллегами. Жили они в большом бараке. Вечер продолжался всю ночь. Прочитав все свои стихотворения и поэмы, я начал читать чужие стихи, наиболее любимые, сколько памяти хватило. Тихонов, Гумилев, Пастернак, Сологуб, Кузмин. И до бесконечности самого любимого поэта — Ахматову,

я не читал. Я был настолько потрясен глумлением над ней, что онемел. Или боялся»[29].

Рискнем предположить, что, скорее, боялся, хотя потрясение от «глумления», видимо, тоже сказалось. Этот сложный комплекс отразился и в выборе новой, «репортерской», профессии, позволявшей быстро и эффективно доказать государству свою лояльность, но все же ценою наименьшего компромисса. Прямо следуя указаниям злосчастной резолюции, многократно подчеркивающей, что писатели должны «повернуть внимание... к темам героического труда нашего народа по восстановлению и развитию нашего хозяйства и отображению лучших сторон и качеств советского человека», Межиров берется за эту задачу. Почти целый год он работает в газете «Советская Латвия», пишет производственные очерки[30]. Он явно выжидает, пока кампания обличения Ахматовой, Зощенко и подобных им «подонков литературы», идущая в каждой литературной организации страны, хотя бы несколько уляжется.

А что же делает в это время Глазков? Он по-прежнему в Москве, по-прежнему пилит дрова, и по-прежнему пишет стихи, причем «несхожесть политическая», которую, казалось бы, логично приглушить, теперь проявляется с особенной дерзостью.

Как указывает «Летопись», в конце сентября 1946 года Глазков знакомит друзей с новой поэмой, написанной по горячим следам постановления ЦК и резолюции Союза писателей. На высказанное в этих документах категорическое требование «идейности», «содержательности», служения «интересам народа, интересам государства» Глазков отвечает издевательски «бессодержательным» произведением, не затрагивающим ни одной из «нужных» тем — ни «героического труда», ни «отображения лучших сторон и качеств советского человека». Правда, счесть эту поэму «безыдейной» и «аполитичной» было затруднительно: идея — откровенно, вызывающе антисталинская — как раз просматривалась четко.

«Я ДОСТАТОЧНО СДЕЛАЛ ДЛЯ ПОСЛЕ...»

Поэма, с которой Глазков выходит в сентябре 1946 года, называлась «По глазковским местам», и ее полный, нецензурированный текст сохранился в архиве поэта.

Как ни удивительно, этот текст не был до сих пор опубликован, хотя в сокращенном, перекомпанованном и «исправленном» виде поэма вышла к читателю раньше многих других глазковских вещей, в посмертном сборнике Глазкова «Автопортрет» (1984). В этом сборнике она фигурировала под нейтральным названием «Распутица» (настоящее название ушло в подзаголовок), но и в таком своем виде появление поэмы в эпоху «позднего застоя» выглядело чудом.

Ведь называя поэму «По глазковским местам», Глазков откровенно травестировал традиционные названия советского биографического жанра, подставляя на место национальных героев себя самого. Такому названию соответствовало содержание поэмы, которая рассказывала о выдающемся «поэте Глазкове» и предлагала читателю подробную экскурсию по связанным с его жизнью московским достопримечательностям. Но если герой советских произведений биографического жанра неизменно изображался как образец сознательности, идейности и гражданственности, то «поэт Глазков» ничем подобным как раз похвастать не мог, и, главное, ничуть не старался. Даже напротив: автор старательно делал упор на сугубо личные, «общественно бесполезные», а чаще всего «общественно вредные» детали глазковского бытия.

Подобные игры выглядели дерзко и в середине 1980-х, однако осенью 1946 года они квалифицировались в иного рода терминах. В свете повсеместно обсуждавшегося постановления о ленинградских журналах поэма воспринималась как непосредственный вызов этому партийному документу и его создателям, прежде всего лично Сталину.

На фоне послевоенного культа вождя, достигшего в эти годы особого размаха, уже само название «По глазковским местам» звучало посягательством на сталинские лавры, но поэту было этого мало. Он хочет поставить точку над i.

Именно это Глазков делает в первых же строфах поэмы, в которых — в соответствии с законами жанра — читателя приводят к родному дому героя, в данном случае — на улицу Арбат:

Наш прошлый и непошлый опыт
Воспоминаньями богат —
И потому потомки могут
Отметить улицу Арбат.

Арбат горбат. Еще не скоро,
Припоминая нашу старь,
Проспектом назовут Глазкова,
Правительственную магистраль[1].

Так эти строфы выглядят в оргинале поэмы, но при публикации они были характерно изменены. Последняя строчка была переделана в нечто звучащее подчеркнуто нейтрально («Быть может, эту магистраль»), и смысл подобной редактуры совершенно понятен. Слово «правительственная» не подлежало употреблению всуе даже в 1980-е годы, когда достаточно размылось и само понятие «правительственной магистрали», да и пролегала она по совсем другой улице.

В 1940-х же годах сочетание «правительственная магистраль» означало вполне конкретный маршрут вполне конкретного человека: маршрут Сталина из Кремля на кунцевскую дачу, где он жил после смерти Аллилуевой. А потому заявление поэта «проспектом назовут Глазкова / Правительственную магистраль» не оставляло простора для интерпретаций.

Собственно, оно могло быть интерпретировано только одним-единственным образом — как сопоставление себя с человеком, в честь которого назывались в то время бесчисленные проспекты (и не только проспекты) по всей

территории Советского Союза. И это сопоставление давало камертон всему дальнейшему повествованию, которое поэт продолжает вести как ни в чем ни бывало, в той же непринужденной манере:

Был дом Глазкова трехэтажный,
Недолговечный для веков,
Какой был дом, совсем неважно,
А важно, что там жил Глазков.

Его сносить не надо при
Реконструкции столицы,
Хоть этажей в нем только три,
Но шесть, когда в глазах двоится[2].

При публикации поэмы вторая строфа была опущена (во воле автора или публикаторов она перекочевала в другую глазковскую вещь), но в 1946 году строфа звучала крамольно не только из-за присутствия в ней «алкогольного» мотива. Превращение скромного трехэтажного здания в шестиэтажную громаду, происходящее в пьяном воображении героя, могло быть воспринято как намек на реальную и всем известную трансформацию: ветхого домика в Гори в огромный монумент.

Описав таким образом собственное жилище, поэт ведет экскурсию дальше — по направлению к дому Бриков и Катаняна:

Глазков шатался по глазковским
Очаровательным местам,
И кто бывал в Спасопесковском,
Его, наверно, видел там.

Там небывалое бывало
Назло бывалой суете...

А по Никитскому бульвару
Был дом, скончался Гоголь где.

В этом доме, как помним, жил В. Н. Яхонтов, которому посвящены последующие строки:

Там Яхонтов во время оно
Читал стихи подряд раз сто,
И было внетрадиционно
Его большое мастерство.

Он был подвижник. Смерть нелепо
Взяла, с собою унеся;
Но все равно — бросаться в небо
Так нельзя.

Здесь Глазков на мгновенье становится серьезен и даже патетичен, но тон меняется по мере приближения к другому «глазковскому месту» — дому Межирова. Его дом находился недалеко от Кремля, и это обстоятельство дает Глазкову повод для очередного демонстративного жеста.

Поэт не называет Кремль прямо, но описывает этот символ советской государственности с помощью максимально невыразительных эвфемизмов, как бы не желая отвлекать читателя на то, что заведомо неинтересно. Зато название переулка, в котором проживает его товарищ, Глазков уточняет с большой аккуратностью:

А возле стен и возле башен,
Возле Каменного моста,
В переулке во Лебяжьем
Жил Саша Межиров, мастак.

То есть поэт, которых редко
Встречал в быту, которых нет,
И если б ставились отметки
За поэтичность, как поэт
Имел бы Межиров отлично,
Был у него особый мир,
И было очень поэтично,
Все, что он делал или говорил.

В откровенной тавтологичности последней строфы налицо ирония, но направлена она не на Межирова, знаменитого лиричностью своей интонации, подчеркнутой к тому же характерной манерой чтения. Ведь если бы даже Глазков хотел подтрунить над этой межировской особенностью, он прекрасно знал, что означали в ту пору разговоры о «поэтичности» его ближайшего товарища.

А что они означали, демонстрирует запись в дневнике Давида Самойлова:

«Прочел книжку Межирова “Дорога далека”. Впервые вижу его стихи на бумаге. Он завораживает своим чтением. Перестаешь слушать смысл, видишь, что перед тобой — поэт»[3]. И дальше без всякого перехода: «Своим вдохновением он заворожил и критику. Книга была критикована как неудача мастера. На самом деле она чистое ученичество. Все неясности ее — от незрелости ума, от пренебрежения смыслом, от недостатка знаний, от мальчишеского увлечения звучаниями, перебивками ритма, “задыханиями”...»[4]

Под «неясностями» Самойлов очевидно подразумевает непроясненность идейной позиции (именно это настойчиво инкриминировала Межирову критика), объясняя сей факт «незрелостью ума, пренебрежением смыслом, недостатком знаний», и с этой хорошо известной ему позицией как раз и спорит Глазков.

Ведь ударное, подчеркнутое консонансной рифмой слово «мастак», которым он сразу определяет Межирова, в глазковских устах означает «мастер» в высоком значении этого слова: «Если в поэзии я принципиальный мастак...» — писал он, как помним, Л. Ю. Брик, вовсе не желая себя принизить. А потому повторяя на все лады: «поэт» — «поэтичность» — «поэт» — «поэтично», Глазков целит не в Межирова, а в его тогдашних хулителей, ждущих от поэзии не «поэтичности», а совсем других качеств.

Именно эти, другие, качества демонстрировали в то время стихи самого Самойлова, а также Наровчатова, к рассказу о которых Глазков переходит в следующих строфах поэмы. Однако говоря об этих своих товарищах, он упорно обходит молчанием их поэтическую деятельность,

и подобное умолчание — особенно на фоне разговора о Межирове — весьма выразительно. Все посвященное им пространство поэмы занимают житейские, бытовые детали:

И Кауфман, веселый малый,
И не кричащий «караул!»
Со своей женою Лялей
Живет Мархлевского на ул.

От Кауфмана, к которому он, впрочем, еще вернется, Глазков переходит к живущему неподалеку (на углу Мархлевского и Сретенского бульвара) Наровчатову:

Прохожие там очень редки,
Стоят дома зубчатые,
Еще квартира там и предки
Сережи Наровчатова.

Общение с «Сережей» живописуется в поэме так:

Глазков беседовал с Сережей
Как с собутыльником стиха,
Сережа был такой хороший
И говорил: ха-ха.

А слово было словно выпад
Против тоскливо-серых дней,
И означало: надо выпить,
Не выпить было бы трудней.

От будней было беспробудней,
Чем от невзгод и от потерь,
Не выпить было бы беспутней,
А больше не было путей...[5]

Последние две строфы при публикации поэмы были, естественно, вымараны, а почему, догадаться нетрудно: «несхожесть политическая» в этих строфах выбивается на са-

мую поверхность. Здесь Глазков вновь становится серьезен и даже мрачен, но затем опять принимает свой прежний, легкий тон:

И Кауфман по убежденью
Примерно был такой, как мы,
Но он с Глазковым расхожденье
Имел по поводу зимы.

Зима — паршивейший сезон,
И если говорить серьезно,
Хоть и вдыхаю я озон,
Но не переставая мерзну...

Хоть пыли нет и комаров,
Дыханье холода сквозное
Гораздо хуже вечеров
Очаровательного зноя.

Прилагая слова «убежденье» и «расхожденье» к заведомым пустякам, Глазков поступает так не без умысла: и ему самому, и его товарищам было прекрасно известно, что по ряду самых главных вопросов и «убежденье» у них не совпадало, и «расхожденье» было налицо.

И все же сквозь ироническую струю прорываются лирические ноты: встречи с Наровчатовым и Кауфманом настраивает Глазкова на ностальгический лад, заставляя вспомнить их довоенные сборища:

Тряхнуть приятно стариною,
Увидеть мир в табачном дыме
И вспомнить мир перед войною,
Когда мы были молодыми.

Тянулись к девочкам красивым
И в них влюблялись просто так,
А прочий мир торчал, как символ,
Хорошенький, как Пастернак.

А рядом мир литинститутский,
Где люди прыгали из окон
И где котировались Слуцкий,
Кульчицкий, Кауфман и Коган.

Где каждый раз сбиралось вече,
Был пьян Луконин, как гусар.
Иных уж нет, а те далече,
Как Сади некогда сказал*.

Действительно: из четырех перечисленных героев Литинститута двое — Кульчицкий и Коган погибли, а Слуцкий в момент написания поэмы еще не демобилизовался и не вернулся в Москву. Что же касается упомянутого в последней строфе Луконина, то этот поэт, пользуясь всеобщей симпатией как добрый и хороший парень, репутацией большого таланта в Литинституте не обладал.

Однако именно Луконин выдвигается к 1946 году на первые роли среди поэтов их поколения, и подобный расклад вызывает глазковский сарказм:

Но ежели всмотреться в корень,
То это верно не совсем;
Живет и здравствует Луконин
В том домике, который семь.

Огромные поэмы пишет
И отоварить их спешит,
А впрочем, счастия не ищет
И не от счастия бежит.

Лермонтовская цитата звучит примирительно, смягчая глазковский отзыв если не о поэмах Луконина, то о самом их авторе. Эпические полотна, над которыми Луконин в то время работал («Поэма встреч», «Дорога к миру», «Рабо-

---

* При публикации поэмы в сборнике «Автопортрет» (1984) фамилия Луконина, к тому времени уже покойного, была изменена на «Иконин».

чий день»), явно не принадлежали к числу его главных удач, однако именно они принесут ему официальное признание. За одну из них — «Рабочий день — Луконин даже получит Сталинскую премию. И хотя произойдет это только в 1949 году, вектор развития событий был предсказан Глазковым на удивление точно.

На этих строфах Глазков заканчивает перечисление своих товарищей-поэтов и — одновременно — смотр наличным поэтическим силам, анализ литературной, да и не только литературной ситуации. К этой теме он обратится снова и уже напрямую в самом конце поэмы. Прервав экскурсию «по глазковским местам», поэт перейдет к «рассужденьям о поэтическом труде», которыми считает нужным поделиться с читателем:

А ежели творить на век,
То хорошо заметил кто-то:
Стихи совсем не фейерверк,
А просто трудная работа.

Этот «кто-то», как глазковская аудитория прекрасно знала, был ни кто иной, как Михаил Кульчицкий, строчку которого: «Война ж совсем не фейерверк, / а просто — трудная работа», Глазков перефразирует в своей поэме. Эта строчка входила в последнее дошедшее до нас стихотворение Кульчицкого, которое он успел записать для Л. Ю. Брик перед самой отправкой на фронт.

Однако Глазков апеллирует не столько к прямому смыслу этой конкретной строки Кульчицкого, сколько к общему пафосу стихотворения. Этот пафос, напомним, Глазков определил в свое время как «отказ от романтизма», которым Кульчицкий был склонен объяснять свой исторический оптимизм[6].

Об отказе Кульчицкого от своих довоенных иллюзий и говорит Глазков:

Иной в 40-м ввернет
Размах стиха, игру стихии,

Однако 41-й год
Докажет, что стихи плохие.

В 1940 году была написана поэма Кульчицкого «Самое такое», известная также под названием «Россия», которую Глазков, очевидно, имеет в виду. Однако упоминая в таком контексте эту «вещь о себе, о России, о войне», он стремится не укорить — тем более задним числом — своего погибшего друга, но, напротив, поставить его в пример живым. Ведь пронизывающая «Самое такое» вера в торжество коммунизма и мировую революцию для Кульчицкого — в любом случае — уже не актуальная, продолжала быть актуальной для вернувшихся с войны их общих товарищей — Наровчатова и Самойлова*.

Именно с точки зрения воплощения этих идеалов в жизнь они оценивали текущую политическую ситуацию, уверенно различая в ней признаки продвижения к высокой цели. С этой точки зрения они оценивали и Сталина, вера в которого еще больше укрепилась после победы, как бы подтвердившей историческую правоту вождя.

А потому желание «стать очередным отрядом политической поэзии», свойственное «откровенным марксистам» и до войны, в послевоенные годы отнюдь не пошло на убыль. Как раз в эти годы «активная сторона поэзии» вышла в их стихах на первое место, «государственная тенденция» стала проявляться в них особенно отчетливо[7].

---

* Похоже, что именно в связи с чтением глазковской поэмы в дневнике Самойлова появляется ряд раздраженных записей, посвященных Кульчицкому. В первой из них (от 12 сентября 1946 года) Самойлов пишет: «Мишка Кульчицкий не был фигурой аполитичной. Его Россия, при всей нечеткости мышления, была вещью с честными принципами. Но в нем никогда не было личной кристальности, хотя это и поэтизируется Глазковым» (Поденные записи. Т. 1. С. 233). Раздражение против Кульчицкого еще более явственно в записи от 18 сентября, в которой Самойлов детально воспроизводит рассказанные Наровчатовым «анекдоты о Кульчицком», призванные подтвердить отсутствие «личной кристальности» (там же. С. 234—235). Заметим, что те же самые анекдоты Самойлов будет интерпретировать совершенно иначе в своих воспоминаниях о Кульчицком, написанных через несколько десятилетий.

Этой «государственной тенденции», которую должна была выражать вся советская поэзия, Глазков противопоставляет свою поэму и ее очевидную «антигосударственную» тенденцию. Отсюда и противительный союз, которым, казалось бы, вне всякой логики начинается последняя строфа «По глазковским местам»:

А я в году 46-м
Отметил не одну обитель,
Слагая о себе самом
Справочник-путеводитель.

Как же реагировали товарищи Глазкова на этот «справочник-путеводитель», с которым поэт не замедлил их познакомить?

Много позднее в своих воспоминаниях о Глазкове Давид Самойлов назовет «По глазковским местам» одной из его лучших вещей[8].

Однако в 1946 году Самойлов, и особенно Наровчатов, так считали едва ли, хотя открыто нападать на поэму очевидно не стали.

В ней было немало для них обидного, но они не хотели в этом признаваться. В ней было немало для них неприемлемого, но они предпочли этого не заметить. Похоже, что над поэмой посмеялись, как над веселой, невинной шуткой, предназначенной для «внутреннего пользования», и это свое назначение выполнившей.

Конечно, в условиях 1946 года и такая реакция делала им честь, что Глазков, безусловно, понимал. Об этом свидетельствует другая его вещь того же времени, известная под названием «1946-й», в которой говорится о чтении «По глазковским местам» в одном из упомянутых в поэме домов:

Я с этой комнатой традициями связан,
А расхождения, что были, ни при чем,
И не доступные широким массам,
Я все стихи той комнате прочел.

Там ибо люди, для которых надо
Писать поэмы о самом себе,
Они родились для Поэтограда,
А их судьба толкнула в ССП.

Давно наскучили им те легенды,
И надоел непризнанный Глазков,
А все-таки мы все интеллигенты
И ничего не значим без стихов...

Как видим, Глазков отдает своим слушателям должное, в то же время ни минуты не заблуждаясь насчет их истинного отношения к услышанному. А потому сентенция: «Там ибо люди, для которых надо / Писать поэмы о самом себе», — звучит откровенной иронией. Такие поэмы товарищам Глазкова были нужны в тот момент как раз меньше всего.

В тот момент им было нужно другое — то, о чем пишет в своем дневнике Самойлов, пытавшийся научиться «думать о самом главном, о том, о чем пишут в газетах, о том, чем живут каждый день», упорно себя убеждавший, что «любой партийный лозунг таит в себе поэзию, которую не видят мещане, которая добывается потом, муками творчества...», мечтавший «уехать туда, где люди строят, пашут, любят и не говорят о литературе, о свободе и необходимости, и о куче другого, не нужного мне»[9].

Именно «о литературе, о свободе и необходимости, и о куче другого, не нужного» шла речь в глазковской поэме. Неудивительно, что знакомство с этой вещью вызвало у его товарищей-поэтов одно-единственное желание: держаться от Глазкова как можно дальше.

Именно такое желание поэма вызвала и у Межирова, которому не было нужды притворяться, что он принял ее за безобидную шутку.

Его реакция была для Глазкова, видимо, и неожиданна, и особенно огорчительна. И если с другими своими товарищами он и не думает выяснять отношения, то как раз с Межировым ему хочется объясниться. В своем очередном стихотворном послании Глазков пишет:

Тебе надоело со мною возиться,
От слов моих в мыслях твоих угар;
Как чеховский тот агроном возницу,
Так я тебя напугал.

А если писал стихи — про природу,
Вино и любовь — бесполезные...
И ты убежал от меня в болото,
А я застрял на телеге поэзии...

Что ты в болоте, а я на телеге,
Ни мне, ни тебе не легче;
Мы просто разные человеки
По мысли, по жизни, по речи...

Пытаясь смягчить объяснение шуткой, Глазков вспоминает чеховский рассказ «Пересолил», в котором действует, правда, не агроном, а землемер. Но эта деталь совершенно несущественна, существенна сама коллизия, которую позволим себе вкратце напомнить. Землемер врет вознице про заряженные пистолеты, которые он якобы при себе держит, заставляя того бросить от страха телегу и убежать. Проводя эту параллель, Глазков пытается убедить своего товарища, что его представления о глазковской воинственности сильно преувеличены.

Но такая параллель была едва ли правомерна. В отличие от чеховского возницы, у Межирова имелись вполне реальные основания для серьезного испуга. Вопреки своим уверениям, Глазков писал не только про «вино и любовь», и уж тем более не «про природу», про которую он тогда вообще не сочинил ни строки. В поэме «По глазковским местам» он писал про совсем другие вещи, и оба поэта это прекрасно знали.

Начиная с конца 1946 года Межиров старается как можно больше времени проводить вне Москвы. После Риги он обосновывается в Тбилиси, где живет месяцами, переводя грузинских поэтов.

Судя по «Летописи», они видятся с Глазковым теперь достаточно редко. Впрочем, с Глазковым теперь нечасто видятся

и те его товарищи, которые по-прежнему остаются в Москве — Самойлов и Наровчатов*. Между собой они продолжают тесно общаться, сплоченные единством жизненных и творческих целей. Много позднее Самойлов напишет об этом так: «<...> в те трудные годы, когда даже ортодоксальные взгляды могли быть неверно и опасно истолкованы, мы держались друг друга. Литературное восхождение представлялось нам вроде альпинистского похода: один поднимается на очередной уступ и за веревку подтягивает остальных»[10].

Глазков в это «мы» не входил и не мог входить. Вспоминая впоследствии тот момент своей жизни, он скажет об этом без всяких обиняков:

...Всех почти лишился я друзей.
И мои знакомые боялись
Связывать свою судьбу с моей.

И все же Глазков старается бодриться, хотя это дается ему нелегко. Не случайно в течении 1947 года он почти ничего не пишет. Однако именно тогда, в 1947-м, была создана очень важная для молодого Глазкова вещь — пьеса в стихах «Разумный Герострат».

В этой пьесе поэт характерно переосмысливает старинную легенду: его Герострат отнюдь не безумный честолюбец, поднявший руку на национальную святыню, а настоящий герой, восстающий «против устоев и правил». У читателя не остается сомнений, что Глазков идентифицирует себя со своим Геростратом, трактуя сюжет легенды как пророчество о собственной судьбе. Это пророчество звучит достаточно оптимистично: ведь попытки властей наказать Герострата забвением кончились провалом. Правда, и в легенде, и в глазковской пьесе Герострата казнят, но от такого финала Глазков, в свою очередь, не зарекался.

---

* Слуцкий в 1946 и 1947 годах тяжело болел (сказались последствия фронтовой контузии), перенес несколько операций и подолгу жил у родителей в Харькове. В Москве он обоснуется только в 1948-м.

Его положение по-прежнему катастрофически неопределенно, заработки случайны и ничтожны. Пропитание добывается в основном тяжелым физическим трудом, литературная работа попадается редко. В «Летописи» упомянуты несколько переводов, зарифмовка «Двух капитанов»... Все это достается Глазкову через посредство Л. Ю. Брик и Е. Е. Поповой, которые продолжают его опекать.

Видимо, одна из них ухитрилась устроить Глазкову командировку в Среднюю Азию, за которую он ухватился с надеждой. Переводы национальных поэтов были наиболее верным и честным путем к обретению денег и статуса, но получить их было непросто. Командировка давала на это шанс.

Как свидетельствует «Летопись», в сентябре 1947-го Глазков отправляется на три месяца в Среднюю Азию — налаживать «творческие связи». В Москву он возвращается в самом конце ноября, с пачкой подстрочников. Однако для того, чтобы запустить этот механизм, требовалось время: судя по записи в дневнике, в 1947 году Глазкову удается напечать только сорок строк, то есть практически ничего. А потому его главный источник дохода — подработка носильщиком на московских вокзалах.

Именно на вокзале Глазкова случайно увидела Калерия Русинова, его горьковская приятельница и почитательница, приехавшая в отпуск в Москву:

«На перроне Курского вокзала мое внимание привлек человек, нагруженный двумя чемоданами и корзиной. За ним поспешала женщина и мальчик. На носильщике была кепка в крупную клетку. Знакомая походка — "правое плечо вперед". Глазков? Глазков — поэт-носильщик?! Я замедлила шаг, не желая встречей смутить его и... потеряла из виду. Собираясь в Москву, я намеривалась зайти к Глазкову сразу: он все время меня звал. Но встреча на вокзале выбила меня из колеи. Как, "председатель земшара", "гениальный поэт современности", как он называл себя в кругу друзей, — носильщик? Может, я ошиблась?..

Зашла я к нему недели через полторы, а потом приходила каждый день до отъезда. <...> Разговора о встрече на Курском я не заводила: и так все было ясно. Его квартира

на Арбате производила удручающее впечатление. Потолок протекал, штукатурка отвалилась. <...>

В тот мой приезд мы много ходили по Москве, я читала стихи, Глазков слушал, сам на улице почти не читал. Обиделась я на него здорово, когда он незадолго до моего отъезда сказал:

— Ты пиши, Лера. Только теперь задай себе и всем вопрос: для чего ты пишешь?

Видя, что я “не в своей тарелке” от этих слов, сказал как-то смущенно и... горько:

Без стихов моя жизнь — петля.
Только надо с ума сойти,
Чтоб, как прежде, писать стихи для
Очень умных, но десяти...»[11]

Эти строки, напомним, были написаны в 1944 году, в очень нелегкий для Глазкова период. И теперь, как логично предположить, он цитирует их не случайно. Но если тогда, в 1944-м, Глазкову удалось побороть острый приступ безнадежности, то сейчас это стало намного сложнее.

И дружеской поддержки ждать было не от кого, и времена наступили особо тяжелые.

Кампанией, начатой постановлением о ленинградских журналах, дело, как известно, не ограничилось. Вслед за нею, в феврале 1948 года, грянула уже другая кампания — против формализма, запущенная постановлением ЦК ВКП(б) об опере Вано Мурадели «Великая дружба». Это постановление послужило сигналом к борьбе с «формализмом и эстетством» не только в музыке, но и во всех остальных областях искусства, включая, естественно, литературу.

В творческих союзах шли собрания, обличавшие «эстетов и формалистов», в прессе появлялись разгромные статьи. Среди писателей главным нападкам подвергались теперь Пастернак, Кирсанов, Сельвинский, скопом записанные в подражатели Хлебникова, творчество которого было объявлено главным источником «формализма»[12]. Злобная критика обрушилась на тех, кто когда-либо позволил себе положительно

отозваться о Хлебникове, в том числе на Асеева. Особые претензии вызвала поэма «Маяковский начинается», среди героев которой был не только Хлебников, но и Крученых.

Понятно, что судьба всех этих поэтов была Глазкову глубоко небезразлична. К тому же, обвинения в «формализме», под который теперь подверствовалось самое умеренное словотворчество, неточные и составные рифмы, отказ от традиционных стихотворных размеров, имели прямое отношение к его собственной поэзии. «Несхожесть поэтическая» стала однозначно классифицироваться как «несхожесть политическая». Да и многочисленные стихи Глазкова о Хлебникове («Был не от мира Велимир, / Но он открыл мне двери в мир» и все остальные) звучали теперь как донос на самого себя.

Не случайно кампания против «формализма» вызвала явную оторопь у «откровенных марксистов» — Самойлова, Наровчатова и Слуцкого. Нападки на столь любимого ими Сельвинского, «рукоположившего» их когда-то в поэты, вряд ли могли оставить их равнодушными. Правда, в своем дневнике Самойлов повторяет суть главных официальных претензий к поэту, но это очевидно продиктовано страхом, боязнью, что ему могут припомнить былое участие в семинарах Сельвинского. Что же касается нападок на Хлебникова, то в этом случае Самойлов позволяет себе выпустить пар, возмущенно записывая в дневнике: «Статья в “Н[овом] мире”, хулящая Хлебникова. Ненавижу этих шакалов, питающихся трупами!.. Ну что им дался бедный сумасшедший дервиш, объедками которого еще долго будет кормиться поэзия...»[13]

Дневник Самойлова за 1948 год отчетливо демонстрирует, что душевное равновесие, не пошатнувшееся в ходе предыдущей кампании и давшее повод для глазковской иронии («И Кауфман, веселый малый / И не кричащий “караул!”»), начинает его оставлять. Правда, подлинный испуг охватит Самойлова позднее, с началом кампании против «космополитов» и волной массовых репрессий, но тогда прекратятся и записи в дневнике.

Возвращаясь к тому времени в своих воспоминаниях, Самойлов напишет: «Страшные были годы, ни с чем не сравнимые.

Два молодых поэта, Слуцкий и я, оба — поэты, принимающие действительность, — мы каждый день могли ожидать ареста, а дальше — известно что — методы, “бессрочные” лагеря, погибель. За что, собственно? Только за то, что не умели мы пристроиться к действительности, печатать стихи, где-то числиться и служить. За то, что собирались кучками больше трех, разговаривали, общались, встречались.

Каково было Слуцкому, майору запаса, пенсионеру по военной инвалидности, кавалеру болгарского креста “За храбрость”, члену партии и прочее, расставаться с мечтой о победном въезде в литературу и отматываться от ласковых стукачей, пытавшихся поймать его на слове? Каково было ему ночью прислушиваться к выстрелам входной двери в парадном и к чужим шагам на лестнице?..»[14]

Конечно, задавая все эти риторические вопросы, Самойлов думал не только о Слуцком, но и о себе самом. Спору нет: им обоим в ту пору было очень трудно. Но каково же — естественно спросить — было Глазкову?

Ведь Глазков не был фронтовиком (а это, независимо от причины освобождения от призыва, считалось серьезным минусом), не имел никакого легального статуса, не являлся «членом партии и прочее», и, главное, не «принимал действительность». Об этом недвусмысленно свидетельствовал весь корпус его стихотворений, включая недавнюю поэму «По глазковским местам».

Правда, «расставаться с мечтой о победном въезде в литературу» Глазкову не приходилось, ибо подобной мечты у него к тому времени не было. Но у него была другая мечта — «о победном въезде в Поэтоград», на «взятие» которого уже была написана ода и в котором ему очень хотелось обосноваться.

С такою мечтой приходилось расставаться.

К этому толкала и быстро долетевшая до Глазкова новость об аресте другого известного смельчака — Наума Манделя (Коржавина), которого забрали 20 декабря 1947 года. Не помогло ни наличие покровителей на Лубянке, ни тот факт, что Коржавин уже давно «исправился», писал «правильные» стихи, примерно себя вел...

Арест Коржавина должен был всерьез обеспокоить Глазкова и в силу ряда привходящих обстоятельств. Ведь

у Коржавина имелись подаренные ему глазковские тексты, которые, наряду со своими собственными рукописями, он хранил у знакомых[15]. Имена этих знакомых Коржавин был вынужден назвать во время ареста, и к ним незамедлительно явились с обыском. И хотя, как в конце концов выяснилось, в результате этих обысков никто непосредственно не пострадал, в момент случившегося (да и гораздо позднее) на такой исход дела было трудно рассчитывать.

Неудивительно, что в декабре 1947 года Глазков настроен крайне мрачно. Он не может не думать о собственном положении, которое предстает во всей его уязвимости и безнадежности. Видимо, именно тогда Глазков принимает решение о сдаче позиций, о чем и объявляет в стихах:

Где они, на каких планетах,
Разливанные реки вина.
В нашем царстве поэтов нет их.
Значит, тактика неверна.

Я достаточно сделал для после,
Для потом, для веков, славы для;
И хочу ощутительной пользы
От меня не признавшего дня.

И считаю, что лучше гораздо,
Принимая сует суету,
Под диктовку писать государства,
Чем, как я, диктовать в пустоту.

Мне писать надоело в ящик
И твердить, что я гений и скиф,
Для читателей настоящих,
Для редакторов никаких...

Это стихотворение называлось «Объяснительная записка», провоцируя на закономерный вопрос: кому она, собственно, была адресована?

Понятно, что не властям. Это стихотворение было не менее вызывающим, чем те стихи, которые Глазков заре-

кался писать. Не случайно оно будет впервые опубликовано (и то без названия) только через сорок лет, в 1989 году.

«Объяснительная записка» была адресована, во-первых, будущим читателям, которым Глазков считал нужным внятно объяснить ситуацию. Этим читателям поэт говорил, что те перемены, которые произойдут с его поэзией, продиктованы не внутренними причинами, не естественной эволюцией художника, а сделаны под нажимом невеселых обстоятельств.

А во-вторых, это отчаянное послание было адресовано «очень умным, но десяти», которых Глазков считал нужным поставить в известность о своей капитуляции. Прежде всего, это были две Лили, Л. Ю. Брик и Е. Е. Попова, которых Глазков называл «двумя умнейшими». Он явно просил у них совета, но что эти «две умнейшие» могли ему теперь посоветовать?

О чувствах, охвативших в те годы людей старшего поколения, писала Лидия Гинзбург: «<...> среди проработок 1946—1953-го нарастал испуг, у интеллигентов чувство обреченности. Возникло оно из повторяемости (повторения не ждали), из ужаса перед узнаваемой и, значит, неизменной моделью. Кто-то сказал тогда: “Раньше это была лотерея, теперь это очередь”...»[16]

Так считали, наверное, и Л. Ю. Брик, и Е. Е. Попова. И хотя то, о чем Глазков писал в «Объяснительной записке», должно было их безмерно огорчить, взять на себя ответственность его отговаривать, убеждать его гнуть свою линию дальше, никто из них, разумеется, не мог.

С «Объяснительной запиской» Глазков познакомил своих товарищей-поэтов, хотя их реакция была ему известна заранее.

Похоже, что именно об этом стихотворении идет речь в одной из дневниковых записей Самойлова, помеченной 21 февраля 1948 года: «...Был у Сашки Межирова. <...> С. показывал стихотворное послание Глазкова. Стихи блестящего таланта и трагической искренности. Он чувствует страшный тупик, в который зашла “глазковщина”...»[17]

Самойлов, как видим, реагирует вполне сочувственно («А все-таки мы все интеллигенты / И ничего не значим без стихов...»), но в то же время с очевидным одобрением. «Глаз-

ковщина» всегда представлялась ему тупиком, а сейчас и подавно. Идея писать «под диктовку государства», вызывавшая у Глазкова острое отвращение, казалась Самойлову почетной обязанностью поэта, которую он сам старался честно выполнять. В той же дневниковой записи Самойлов пишет и о собственных стихах, только что представленных в один из толстых журналов: «Стихи довольно банальны по замыслу, но свежи ритмически и являют собой попытку перевести ряд политических убеждений в ряд поэтических ощущений».[18] Единственное, что Самойлова в тот момент тревожит, это будут ли стихи напечатаны: «...Если пойдет четыре, три из шести, я буду рад до смерти. Дал бы Бог! Это нужно не столько мне, сколько людям, которые меня любят — родителям, Ляле, друзьям»[19].

По прошествии ряда лет Самойлов отнесется к своей тогдашней поэзии резко критически, жестко заявит, что от того времени «стихов не осталось», объясняя причину своей неудачи так: «Натужность, внутренняя неоткровенность моих стихов, их романтическое велеречие проистекали из страха, настолько вошедшего в плоть тогдашнего времени, что он становился формирующим началом духа, движущей силой фарисейства, обоснованием приятия действительности»[20].

От своих стихов того времени откажется впоследствии и Александр Межиров, обратившийся под непрестанным давлением критики к ряду «нужных» тем — социалистического строительства, славного революционного прошлого, героического настоящего. То, что он тогда пишет и публикует и что составит его книги «Новые встречи» (1949), «Коммунисты, вперед!» (1950), «Возвращение» (1955), Межиров определит позднее как «тщету газетного листа», не имеющую отношения к настоящей поэзии.

Неудивительно, что Межирову было нечего сказать Глазкову, когда тот принес ему (видимо, первому) свою «Объяснительную записку». Оставалось лишь выразить восхищение стихами, их «блестящим талантом и трагической искренностью». Сам он уже ступил на путь откровенного компромисса, не пытаясь при этом ни с кем объясниться — ни с потомками, ни с современниками*.

---

* Характерно, что через сорок с лишним лет, когда судьба поставит самого Межирова в ситуацию изгойства, он сразу вспомнит о Глазкове,

Для Глазкова, однако, это было больше, чем компромисс, это был поворот на 180 градусов. И такой поворот не мог даться легко. Одновременно с «Объяснительной запиской» Глазков пишет другое стихотворение на ту же тему, снабжая его выразительным названием — «Эпитафия на свою смерть». И хотя в «Эпитафии», равно как и в «Объяснительной записке», поэт пытается уверить себя и читателя, что он «достаточно сделал для после», этот аргумент, очевидно, успокаивал мало.

Не случайно Глазков выглядит в это время не просто странно (странно он выглядел всегда), а откровенно пугающе. Об этом свидетельствует дневниковая запись Самойлова от 21 апреля 1948 года. Видевший Глазкова не в первый раз, Самойлов пишет, с трудом скрывая ужас:

«Приходил Коля Глазков — в старой шубе на меху, в шляпе, напяленной на уши. Маленькие, бегающие глаза. Оттопыренные губы. Беззубый рот. Реденькая щетина на скулах и подбородке. Страшен.

Но когда к нему привыкаешь — даже мил.

Говорил, что хочет написать десять хороших стихотворений для печати.

"Когда я говорю, что я гениален, я не кривляюсь. Я твердо знаю, в чем я гениален, в чем я просто одарен, а в чем бездарен. Например, в детских стихах".

Под этой страшной шкурой шизофреника скрывается подлинная интеллигентность, ум, несомненный громадный талант»[21].

Понимал ли Самойлов и другие близко знавшие Глазкова люди, что этот «несомненный громадный талант» не сможет выдержать той психологической ломки, которой он себя подвергает, пытаясь изготовить стихи «для печати»? Видимо, да.

отдавая – еще более откровенно – дань его мужеству. См. межировское стихотворение 1989 года: «Почти сума. С ума / Сводящая недоля. / Никчемный перечень потерь. / И снится мне Глазков, когда-то Коля, / И Николай Иванович теперь. // От тех же он, от тех же и причалов, / С того же побережного песка, / Откуда Разин, Хлебников и Чкалов – / Оттуда и Глазков – / Но бьет Москва с носка» (*А. Межиров.* «Артиллерия бьет по своим». М., 2006. С. 532).

Часть V

«СТАЛИ ГОВОРИТЬ: — ГЛАЗКОВ ПРОДАЛСЯ...»

Нельзя исключить, что «Объяснительная записка» осталась бы просто стихотворением, запечатлевшим очередное, пусть совершенно отчаянное настроение Глазкова, если бы обнаружилась хоть какая-то зацепка, позволяющая отложить объявленную капитуляцию.

Но такой зацепки не было. Каждый следующий день нес все более грозные вести. А потому Глазкову не оставалось ничего другого, как приступить к проведению намеченной программы в жизнь.

Этот процесс, разумеется, шел совсем негладко. Помимо проблем чисто внутренних возникли проблемы и внешнего порядка. О них упоминает в своем дневнике Самойлов, оказавшийся в курсе тогдашних глазковских дел. 24 мая 1948 года Самойлов записывает: «Глазков затащил меня к себе. Подарил пару своих книжечек. Читал стихи о Белинском. Они печатны, но репутация Г. отталкивает редакторов...»[1]

Репутация Глазкова, безусловно, «отталкивала редакторов», но и стихи о Белинском под категорию «печатных» подходили едва ли. Они подходили под категорию «хороших стихов для печати», которые Глазков собирался написать и, как видим, написал.

Стихотворение «Белинский», опубликованное много лет позднее, дает представление о том, что поэт вкладывал в эту, похоже, тщательно продуманную формулу. Стихотворение весьма традиционно по «форме» (как того и требовалось в разгар борьбы с «формализмом»), но в то же время достаточно добротно. Использование плавного пятистопного ямба, с мерным чередованием мужских и женских рифм, оправдано обращением к событиям столетней давности и воспринимается как уместная стилизация. Рифмы не несут в себе ни малейшей претензии на новизну, но и не режут слух особой банальностью:

Растет на тротуарах лебеда.
Лик белокаменной Москвы спокоен:
Вокруг пасутся тучные стада,
Слетают стаи галок с колоколен.

Спешат студенты в университет.
Люд разночинный и мелкопоместный...
Один недоучившийся студент
Живет на чердаке в каморке тесной...

Не менее тщательно была выверена и тема стихотворения. Эта тема — «великий русский критик Белинский» — относилась к тому малому количеству тем, которые были официально одобрены, но в то же время идеологически нейтральны. Правда, этой идеологически нейтральной теме Глазков ухитрился придать совсем не нейтральный изгиб. Отметив литературные заслуги Белинского: «Как землю новую, он открывает стих, / Не посчитавшись с мненьем эрудитов. / Пред Пушкиным ничтожен Бенедиктов / И Кукольник нисколько не велик», — поэт заключал:

Не всякий, кто сегодня знаменит,
И завтра сохранит свою известность.
Не всякая печатная словесность,
Как колокол во времени, звенит!

Такая концовка могла быть прочитана как намек на текущую ситуацию (чем она, собственно, и являлась), и Глазков, разумеется, это понимал. Но, похоже, рассчитывал, что в составе подобного стихотворения эта строфа может проскочить. Таковы очевидно были глазковские стандарты для тех «хороших стихов для печати», с которыми он планировал выйти к читателю.

Однако стандарты поэта не совпадали со стандартами «редакторов». Пробиться в печать с «хорошими стихами» у Глазкова не было ни малейшей надежды. Шанс на публикацию имели лишь такие глазковские тексты, которые вы-

полняли «социальный заказ» и были нужны редакции особенно остро.

Впрочем, на «заказ» в то время работали даже те глазковские сверстники и товарищи, которые обладали в глазах «редакторов» безупречной репутацией. Например, Сергей Наровчатов, широко публиковавшийся в периодике, издавший в 1948 году поэтический сборник.

Писание на заказ давало Наровчатову допуск в самый престижный «толстый» журнал, обеспечивая в этом журнале наиболее видное место. В частности, первый номер «Нового мира» за 1948 год открывался наровчатовским стихотворением «Манифест Коммунистической партии», написанным к столетней годовщине этого документа. В сопровождавшей публикацию редакторской врезке «Манифест» почему-то был назван «песней песен коммунизма», но за эту комическую фразу образованный Наровчатов ответственности не нес, а свою собственную задачу выполнил на совесть. Поэт взволнованно писал об актуальности «Манифеста» в контексте новой политической ситуации — все возрастающей конфронтации с недавними военными союзниками, американскими «империалистами».

Обличив Белый дом, «тот Белый дом, что перестал быть Белым, / С тех пор как квартиранты в нем / Наш белый свет марают черным делом...», Наровчатов продолжал с все возрастающим пафосом, умело вплетая в стихотворную ткань цитаты из «Манифеста»: «Страх сотен перед гневной мощью масс / Ввело в закон двадцатое столетье... / Хотел бы я, чтоб видел старый Маркс, / Как мы сейчас бушуем на планете. / Огромен человечий океан, / Ни края не сыскать ему, ни меры, / И лозунг: “Пролетарии всех стран...” / Встает над ним, как грозный символ веры...»

И хотя это стихотворение, естественно, уступало той стихотворной продукции, которую Наровчатов писал «по зову сердца», например, стихотворению «Костер» (1946), решавшего близкую тему гораздо менее риторично, высокий профессиональный уровень текста был соблюден.

Совсем по-другому «социальный заказ» выглядел в исполнении Межирова, вынужденного снова и снова дока-

зывать власти свою лояльность. Критика упорно не оставляла его в покое, упрекая поэта в «идейной незрелости», в сосредоточенности на «ужасах военного быта», в «неумении глубоко продумать и осмыслить явления действительности»[2]. Пытаясь опровергнуть эти обвинения, Межиров обращается к «социальному заказу», но выполняет его явно через силу, лишь бы отделаться. Это отношение демонстрирует стихотворение «Офицеры запаса», опубликованное в 1948 году в «Огоньке». В этом стихотворении Межиров также касается темы «американского империализма», однако редуцирует ее до абсолютного минимума, стараясь как можно глубже зарыть в словесную вату.

Сначала Межиров долго рассказывает о двух «офицерах запаса», ехавших на полуторке «в лагерь военный», подробно описывая их путешествие. Затем поэт детально описывает «лагерь военный», куда офицеры наконец прибывают: и палатки, выбегающие «навстречу толпой», и часового, распахнувшего «прямо в юность ворота», и «дневального», отдающего «по-ефрейторски» честь... И только в самом конце Межиров скороговоркой проборматывает строки: «Помнит он, что война бита нами на фронте, / Что она где-то за океаном в ремонте...», ради которых, собственно, было написано и напечатано это стихотворение. Оно ничем не напоминало прежние межировские стихи — ни расхожей, натужно-бодрой интонацией, ни обилием откровенных клише. Скрыть халтуру Межиров не мог, да, похоже, и не особенно старался*.

---

* На фоне подобных текстов заметно выделялось стихотворение «Коммунисты, вперед!» (1947), и это вполне объяснимо. Прикрывшись «правильно» звучащим призывом, Межиров упрямо повторял заклеймленную как «пессимизм и упадничество» правду о войне: «Летним утром / Граната упала в траву, / Возле Львова / Застава во рву залегла, / Мессершмиты вспороли свинцом синеву... / И не встать под огнем у шестого кола. // Жгли мосты / На дорогах / от Бреста к Москве. / Шли солдаты, / От беженцев взгляд отводя, / И на башнях / Закопанных в пашни “КВ” / Высыхали тяжелые капли дождя. / И без кожуха, / Из сталинградских квартир / Бил “максим”, / И Родимцев ощупывал лед. / И тогда, / распрямляясь, /сказал / командир: / — Коммунисты, вперед! Коммунисты, вперед!..»

Понятно, что позиция Межирова была Глазкову существенно ближе позиции Наровчатова, но для себя он выбрал другой — третий — путь. Выполнение «социального заказа» превращается в глазковской поэзии в дерзкую попытку обратить пропагандистское оружие режима против него самого.

Окончательно осознав, что «хорошие стихи для печати» пробить не удастся, Глазков начинает писать «плохие стихи для печати». Смысл этой идеи очевидно заключался в том, что нужная тема — в частности, тема обличения «американского империализма» и возвеличивания страны Советов — должна была подаваться как можно более прямолинейно и как можно более тупо — вплоть до очевидного абсурда. В пандан содержанию должна была быть и форма такого стихотворения — не просто шаблонная, но как можно более косноязычная — вплоть до вопиющего графоманства.

Именно эту идею воплощало стихотворение «Миллионеры», ознаменовавшее начало официальной поэтической карьеры Глазкова.

В этом стихотворении, опубликованном летом 1949 года в журнале «Октябрь», поэт сопоставляет двух «миллионеров»: американского бездельника, получившего в наследство миллион, и советского летчика, налетавшего миллион часов. И если американский миллионер мечтает о третьей мировой войне, которая позволила бы приумножить богатства («Скупить по дешевке хотим мы / Весь мир, все народы сполна, / Для этого необходима / — Мы все это знаем — война...»), то у советского летчика совсем другие мечты:

Любовью богат беспредельной
К стране своей СССР
Веселый, отважный и дельный
Советский миллионер.

Друзьям говорит он:
Прекрасно,

За мой миллион мы пьем,
И знать не хочу я богатства
Иного, чем в сердце моем.

Средь вас обладает им каждый,
Мы в новую жизнь влюблены,
И если страна нам прикажет,
Мы все долетим до Луны...

Конечно, читателям самиздатных стихов Глазкова, было понятно, что написать подобное всерьез он просто не мог, что это — бурлеск, издевка над патриотическими штампами: «И если страна нам прикажет, / Мы все долетим до Луны...» Но круг этих читателей был весьма невелик.

Всем остальным читателям поэзии, как «простым», так и «профессиональным», включая сотрудников редакций, в «Миллионерах» и других аналогичных глазковских стихах, очевидно, не виделось никакого подвоха. И этот факт объяснялся достаточно просто: общим уровнем печатной продукции.

На фоне подлинных лиц иных советских стихотворцев маска поэта-графомана, которую Глазков на себя надел, на маску особенно не походила. Для того, чтобы в этом убедиться, достаточно сравнить стихотворение «Миллионеры» со стихотворением московского поэта Александра Никифорова, опубликованном в том же номере «Октября» и написанном на близкую тему.

В стихотворении Никифорова речь идет о чтении пушкинской «Полтавы» «в горнице колхозника Никиты» («Вот и книга толстая раскрыта, / Не уснуть теперь до петухов. / Все забыл и весь ушел Никита / В огненную музыку стихов») и о возникающих в связи с этим чтением ассоциациях: « — Раз послушал, — говорит Никита, / — И понятней жизнь тебе, ясней. / Вот, к примеру, скажем, подлый Тито, / Чем он не Мазепа наших дней? // Правду коммунизма предал Тито, / Изменил народу своему. / И, понятно, Карлы с Уолл-стрита / Благодарны от души ему...»

Если сопоставить между собой эти два текста — стихотворение патриотически настроенного, но не слишком талантливого Никифорова и стихотворение Глазкова, то известную разницу обнаружить можно: Никифоров пишет «лучше» — более «интеллигентно» и более «красиво». Но эта разница (особенно для непредвзятого глаза) была достаточно маргинальной.

А потому Глазков продолжал проводить свою идею в жизнь, безнаказанно публикуя стихи, написанные от лица «идиота, зазубрившего лозунги начальства», как впоследствии определит эту маску поэта Лев Лосев[3].

В посвященной Глазкову статье-некрологе Лосев с уважением пишет об изобретательности поэта, об его умении «окарикатурить казенные чувства»: «В книжке за книжкой он создавал своего соцсюрреалистического Лебядкина, который дисциплинированно восхищался чем положено, негодовал по поводу разрешенных для негодования отдельных недостатков, шутил на таком уровне, что даже Грибачеву было понятно»[4].

Спору нет: идея Глазкова была очень тонкой и остроумной. И все же необходимо добавить: самого поэта она не веселила. Особенно вначале.

Ведь Глазков пришел к ней не по свободной воле художника, а от полной безвыходности. Создание образа «идиота, зазубрившего лозунги начальства» означало для Глазкова отказ от образа «гения и скифа», переход от поэзии к «ремесленничеству», что само по себе воспринималось трагически.

А к тому же Глазков хорошо понимал потенциальные опасности подобной игры. И опасность оказаться в глазах миллионов читателей полностью тождественным своему «лирическому герою», и другую, не менее реальную угрозу, — потерять свою поэтическую квалификацию.

Не случайно удовольствие от публикаций, приносивших столь желанный гонорар (в одном из стихотворений поэт определяет его словом «светлый») и увеличивавших не менее желанный «творческий стаж», необходимый для

вступления в профессиональный союз, было для Глазкова неизменно испорчено.

Приятельница поэта, Муза Павлова, вспоминает в этой связи такой эпизод: «1951 год. Издательство “Художественная литература” (тогда Гослитиздат). Много народа, какие-то поэты, уже не помню, кто именно. Входит Глазков. Он показывает нам газету, где напечатаны его стихи. Он, конечно, этому рад. Однако с горечью говорит: “Счастливые вы, вам, чтобы напечататься, надо писать, как можно лучше, а мне — как можно хуже”. Но все-таки Коля предлагает отметить эту публикацию. Мы охотно соглашаемся»[5].

Конечно, «отметить публикацию» было святым делом, но стихи, которые Глазков публиковал, удручали его знакомых не меньше, чем его самого. Едва ли кто-нибудь из них решался сказать ему об этом прямо, но многие думали так про себя, что поэт, безусловно, хорошо понимал.

И ему не хотелось оставлять это без объяснений. В одном из стихотворений 1954 года Глазков пытается восстановить (для других? для себя?) «историю вопроса», напомнить, что былая манера вести «бессмысленные споры» привела его не только на грань нищеты и ареста, но и полнейшего одиночества: «...Всех почти лишился я друзей. / И мои знакомые боялись / Связывать свою судьбу с моей». А потому он теперь отметает любые претензии:

...Люди недовольны, как и встарь.
Стали говорить: — Глазков продался:
Он теперь ремесленник, кустарь...

И, понятно, не живет без денег:
Переводит, пишет на заказ...
Да, ремесленник, а не бездельник,
Работяга, а не лоботряс!

Как сапожник или токарь занят:
Где искусство, там и ремесло!..

Многие, чего хотят, не знают,
Я не увеличу их число!

Это стихотворение — тоже своего рода «объяснительная записка», но написана она с совершенно иной позиции, чем та, которую Глазков написал шесть лет назад. Та была написана с позиции «гения и скифа», эта — с позиции «идиота, зазубрившего лозунги начальства», хотя предназначалась она для того же круга читателей. Те, для кого эта записка предназначалась, понимали заключенные в ней сарказм и горечь, но возразить было нечего.

И все же главное, что делает это стихотворение особенно трагическим, это отсутствие малейшей надежды, что все еще можно как-то исправить. Прославляя свою сноровку «ремесленника», Глазков даже не рассматривает такой вариант развития событий, при котором бы эта сноровка оказалась ему ни к чему.

Он явно чувствует, что процесс превращения «поэта» в «ремесленника» в его случае необратим. А также полагает, что от новой эпохи (стихотворение, напомним, датировано 1954 годом) он не дождется никаких послаблений.

Конечно, в 1954-м особых послаблений еще не ждал никто. Сталин умер, люди начали возвращаться из лагерей, но намеки на смягчение режима были еще достаточно смутными*. Нация стала дышать свободнее только двумя годами позднее, после XX партийного съезда и антисталинской речи Хрущева. Несколько ранее была напечатана повесть Эренбурга «Оттепель», подсказавшая метафору для этой эпохи воспрянувших надежд.

---

* О психологическом состоянии интеллигенции свидетельствуют события, связанные с учиненным в 1954 году очередным надругательством над Ахматовой и Зощенко. На организованной обкомом комсомола встрече с английскими студентами Ахматова предпочла безоговорочно признать «правильность» постановления 1946 года, добившись этим, что ее оставили в покое, тогда как уклончивый ответ Зощенко повлек за собою новое персональное разбирательство. Это разбирательство прошло при молчаливом участии ленинградской литературной общественности: публично поддержать Зощенко не решился никто, за исключением И. М. Меттера.

Однако пессимизм Глазкова в отношении его собственной литературной судьбы оказался более, чем оправданным. «Оттепель», немало давшая (при всех ее ограничениях) для возрождения отечественной литературы, Глазкову лично не дала ничего, особенно на фоне его товарищей и сверстников.

В атмосфере «оттепели» смог оправиться от пережитого шока Межиров, отринуть «тщету газетного листа» и снова начать писать и печатать настоящие стихи. В 1961 году выйдет его книга «Ветровое стекло», которой он по праву сможет гордиться.

В атмосфере «оттепели» смог наконец «расписаться» Самойлов, преодолеть «внутреннюю неоткровенность, романтическое велеречие» своих прежних стихов. Как Самойлов заметит позднее, в его первой книге «Ближние страны» (1958) уже явственно ощутимо «зарождение всех тех линий», которые получат развитие в его зрелой поэзии[6].

В атмосфере «оттепели» смог триумфально заявить о себе Слуцкий, ходивший до тех пор в «непечатающихся поэтах», хотя у него уже было что напечатать. В столе лежали «два или три десятка главным образом баллад с концовками», написанных в большинстве своем на протяжении пяти лет, с 1948 по 1952-й[7]. Эти «баллады» были в духе «откровенного марксизма», но, как заметит Самойлов, «это не делало их печатными», ибо в них «перевешивала откровенность»[8]. Теперь для этих стихов наступила пора. Опубликованные сначала в «толстых» журналах — «Октябре», «Знамени», «Новом мире», — они составили первый сборник поэта «Память» (1957), по праву считавшийся одним из самых сильных книжных дебютов 1950-х годов. Несколько позднее, в 1962-м, в «Литературной газете» будут напечатаны стихи Слуцкого о Сталине — «Бог» и «Хозяин», написанные еще до XX съезда и ходившие в самиздате.

Однако у глазковских самиздатных текстов, копившихся «в ящике» с конца 1930-х, была иная судьба. Эти стихи были по-прежнему непечатны.

Публикация их в периодике, видимо, даже и не рассматривалась, хотя известная надежда теплилась на книгу, которая готовилась у Глазкова в Калининском издательстве (в московские издательства хода, очевидно, не было). Но в этот вышедший в 1957 году сборник, выразительно названный «Моя эстрада», удалось пробить только шесть или семь ранних краткостиший и только одно стихотворение — «Ворон» (1938), разумеется, в «отредактированном» виде*. Остальное пространство «Моей эстрады» занимала «ремесленная» продукция, которая определила впечатление от книги. Впечатление, скажем прямо, жалкое.

Неудивительно, что широкий читатель «Мою эстраду» просто не заметил, а любители глазковской самиздатной поэзии, круг которых к тому времени значительно расширился за счет литературной молодежи, были жестоко разочарованы. Эта реакция зафиксирована в письме молодого поэта Леонида Черткова, основателя так называемой «группы Черткова», адресованном входившему в ту же группу Валентину Хромову. Обсуждая важнейшие поэтические новинки и, в частности, «Мою эстраду», Чертков пишет: «...сборник Глазкова я читал — там есть только "Ворон", "Бюрократы каменного века" и строфа "Официантки как трамваи — когда их ждешь, то не идут..." Остальное — мура»[9].

Глазкову оставалось принимать соболезнования, которые поступали от друзей и знакомых. От Слуцкого, к примеру, соболезнования поступили в виде патетической дарственной надписи на книге «Память»: «20 лет знаю наизусть твои стихи и не забуду до смерти»[10]. В «Моей эстраде», понятно, именно этих стихов и не было.

---

* Понятно, что такая строфа «Ворона»: «Я сказал, пусть в личной жизни / Неудачник я всегда, / Но народы в коммунизме / Сыщут счастье? — Никогда», — пройти в печать не могла и была заменена на нечто достаточно нейтральное. (См.: *Николай Глазков*. Моя эстрада. Калинин: Калининское книжное издательство, 1957. С. 89). В этом виде стихотворение будет печататься еще более трех десятилетий.

Какое-то время, видимо, казалось (и самому Глазкову, и близким ему людям), что каждая следующая книга будет составлена лучше, чем предыдущая, но этой надежде не суждено было сбыться.

Все тринадцать прижизненных сборников Глазкова были составлены одинаково. Ранние стихи в них были попрежнему наперечет, и, как правило, в «отредактированном» виде. А новые тексты — за редкими, даже редчайшими исключениями — были написаны как бы совсем другим поэтом, хотя необходимость в маске «идиота, зазубрившего лозунги начальства», вскоре отпала.

От этой маски Глазков поспешил отказаться, но вернуться к себе прежнему не удалось. Все, что составляло острое глазковское своеобразие — ирония, эксцентрика, игра, — было утеряно. Стихи становятся «никакими», приводя на ум раннее глазковское краткостишие: «Что такое стихи хорошие? / Те, которые непохожие. / Что такое стихи плохие? / Те, которые никакие».

Трудно представить, что Глазков не отдавал себе в этом отчет. Разумеется, отдавал и реагировал крайне болезненно. Об этом говорит дневниковая запись Самойлова, сделанная, казалось бы, в благополучный для Глазкова период, сразу после выхода его третьего сборника «Поэтоград». 14 ноября 1962 года Самойлов записывает:

«Был у Коли Глазкова. Он в худом состоянии. Окружен подонками. Говорит, что старые друзья его предали. Начинаешь бояться, что его обычная поза перестала быть лукавством, а стала натурой. Дурацкий колпак прирос к голове.

Стихи (я прочел его книжицы с 56-го до 62-го года) очень плохи, мелки. Редко встретится сильная строчка. Он беден и, кажется, глубоко несчастен. Укатали сивку...

Жестокая мысль: если бы Коля погиб в тридцать лет, казалось бы, что он осуществился мало. Теперь ему за сорок. Поэт в нем иссякает»[11].

То, что поэт «иссякает» в Глазкове, демонстрировали не только его напечатанные тексты, но и те стихи, которые он продолжал писать для себя и собирать в самодельные книж-

ки. Глазковский «самиздат» вырождался в эпиграммы, не всегда остроумные, в акростихи, написанные к юбилеям знакомых, и тому подобные мелкие поделки. Об этом грустном факте деликатно, но внятно сказал Евтушенко в своем предисловии к глазковскому «Избранному»: «Глазков, стоически вынесший полное непечатание, не выдержал полупечатанья, раздвоения. Качество даже его самсебяиздатовских книжек ухудшилось, перешло на уровень торопливого “капустника”...»[12]

Разумеется, подобные перемены произошли не в один единственный день. В конце 1940-х — начале 1950-х, уже публикуясь в периодике, Глазков создает ряд поэтических текстов, которые естественно отнести к числу его безусловных удач.

Среди них «краткостишия», в частности, такое, ходившее как фольклор:

И неприятности любви
В лесу забавны и милы:
Ее кусали муравьи,
Меня кусали комары.

Среди них и вещи бóльшего формата. Например, «Эпопея» (1948), разрабатывающая один из любимых глазковских сюжетов:

Да, это была эпопея,
Заманчивая для меня,
Когда мы с тобой, не робея,
Пропьянствовали три дня...

Среди них и поэма «Одиночество» (1950), в герое которой — Амфибрахии Ямбовиче Хорееве — легко узнается сам автор. Фантасмагоричность его приключений маскирует болезненность личных признаний:

Был невероятно одиноким
Амфибрахий Ямбович Хореев...

В том же, 1950 году, была написана и такая глазковская вещь, как «Мрачные трущобы», поднимающая сложную, непопулярную, и, казалось бы, далекую от Глазкова тему — судьбы девушки-фронтовички, спившейся и опустившейся в послевоенное время. Но и эту тему поэт решает удивительно точно и тонко, избегая почти неизбежных в таком случае крайностей: и сентиментальности, и морализаторства.

К числу несомненных глазковских достижений принадлежали и опыты в прозе, к которым он приступает в конце 1940-х. Именно тогда Глазков начинает свой цикл прозаических миниатюр — «Похождения Великого Гуманиста» (1946—1952).

«Великим Гуманистом», как помним, поэт именовал себя еще до войны. Встречался этот титул и в глазковских послевоенных стихах: «Но и мои друзья не верят, / Что я великий гуманист...» Именно этот непреложный факт была призвана подтвердить глазковская проза, представлявшая собою не столько похождения «Великого Гуманиста» (никаких похождений в них, собственно, не было), сколько его рассуждения по самым различным поводам — житейским, литературным, историческим. Но о чем бы «Великий Гуманист» ни рассуждал в своей непринужденно-игровой манере, его рассуждения несли в себе вызов тоталитарному режиму.

Особенно сильно ощутим этот вызов в новелле «Про то, как Великий Гуманист потушил пожар», название которой (как, впрочем, и названия других новелл цикла) умышленно уводит от сути дела. Ведь в новелле говорится не только о том, как «Великий Гуманист» потушил загоревшееся у печки полено, но и о том, почему и дрова, и печка оказались без присмотра. А без присмотра они оказались по той простой причине, что «Великий Гуманист» и его дядя были слишком увлечены обсуждением «волнующих их проблем истории», в частности такой:

«Иван Грозный, — сказал Великий Гуманист, — вовсе не великий государь, а жалкий эпилептик и садист!

Дядя Великого Гуманиста согласился с этим и в доказательство сослался на прекрасного историка Ключевского...»[13]

Дядя «Великого Гуманиста» мог сослаться в доказательство и на других «прекрасных историков», начиная с Татищева и Карамзина. Резко негативная оценка Грозного была как бы общим местом русской, а до определенного момента, и советской историографии, и только с конца 1930-х эта оценка начинает радикально пересматриваться. Иван Грозный объявляется глубоко положительным героем русской истории, а почему — в том не было секрета. Именно с этой исторической фигурой Сталин, как известно, был склонен ассоциировать себя самого.

Понятно, что отзываться об Иване Грозном без должной осторожности, а тем более называть его «жалким эпилептиком и садистом», было по тем временам рискованно*. Подобное заявление могло быть легко истолковано в иносказательном смысле, то есть именно в таком, в каком его очевидно и употребляет Глазков.

Небезобидны, хотя не до такой — самоубийственной — степени, были и другие новеллы «Похождений Великого Гуманиста». В частности, новелла «Домашние хозяйки»:

«Певец американской демократии Уолт Уитмен сказал:

— Пусть тот, у кого нет моих стихов, будет убит!

У домашних хозяек нет стихов Великого Гуманиста, но Великий Гуманист вовсе не желает, чтобы домашние хозяйки были убиты. Напротив, он желает им всяческих удач и процветания»[14].

---

* Именно об этом недвусмысленно напоминала история с фильмом Сергея Эйзенштейна «Иван Грозный», на тот момент еще совсем недавняя. За первую серию этой картины режиссер получил Сталинскую премию, однако вторая ее часть была запрещена к показу. Специальное постановление ЦК ВКП(б) от 4 сентября 1946 года, гласило: «Режиссер С. Эйзенштейн во 2-й серии фильма "Иван Грозный" обнаружил невежество в изображении исторических фактов, представив прогрессивное войско опричников Ивана Грозного в виде шайки дегенератов, наподобие американского Ку-Клукс-Клана, а Ивана Грозного, человека с сильной волей и характером, — слабохарактерным и безвольным, чем-то вроде Гамлета» (Литературная газета. 1946. 14 сентября).

Глазковские читатели, естественно, понимали, что подлинным оппонентом «Великого Гуманиста» был вовсе не «певец американской демократии Уолт Уитмен». Подлинные оппоненты Глазкова не имели отношения ни к Америке, ни к демократии, ни к поэзии, и их призывы к расправе были отнюдь не метафорой. А в таком контексте великодушие «Великого Гуманиста» по отношению к «домашним хозяйкам» воспринималось уже не как абсурдистский, а как сатирический жест.

Конечно, особенно дерзко «Похождения Великого Гуманиста» звучали при Сталине, но и в последующие годы они не утеряли своей остроты. Ее обеспечивали абсурдизм и алогичность глазковской прозы, сосредоточенность на «общественно незначительных» темах, демонстративное несоответствие образа героя идеалу «советского человека». Все это ставило глазковские миниатюры в прямую оппозицию литературному канону, обрекая «Похождения Великого Гуманиста», а также примыкающие к ним другие «рассказики» — «Руководство для начинающих гениев», «Детство», «Отрочество» и «Юность» — на самиздатное существование.

Только в начале 1990-х годов глазковская проза начала постепенно выходить к читателю. Но и тогда «Похождения Великого Гуманиста» были опубликованы не полностью, а выборочно, и в таком своем виде они сильно проигрывали. Похоже, что композиция этого цикла была для Глазкова не менее существенной, чем, скажем, для Хармса композиция «Случаев», которые неизбежно приходят на ум при чтении «Похождений...».

Эту прозу Глазкова и «Случаи» Хармса многое роднит: и сам жанр — прозаических миниатюр, и игровой характер этих миниатюр, и их «увязанность» в цикл. Нельзя не отметить сходства «Похождений...» и с другой вещью Хармса — «квазибиографическим» текстом «Я решил растрепать одну компанию...», состоящим из коротеньких главок-новелл. Объединяющий эти главки образ главного героя практически тождественен самому автору, а его знакомые выведены в тексте под своими собственными име-

нами. Именно эти особенности отличают и глазковские миниатюры.

Был ли Глазков знаком с прозой Хармса, принимаясь за «Похождения Великого Гуманиста»? Теоретически этого исключить нельзя: какие-то тексты Хармса могли находиться, скажем, у Яхонтова, но прямых подтверждений этому нет. Возможно, что сходство «Похождений...» и прозы Хармса было совершенно случайным, и это делает его особенно примечательным.

Когда «Случаи» Хармса попадут в самиздат, то есть в середине 1960-х, и Глазков, безусловно, их прочитает, он будет писать уже совсем по-другому. Новеллы, которыми он дополняет в это время основное ядро «Похождений Великого Гуманиста», резко отличаются от написанных ранее: в них очень мало алогизма и абсурда, зато много назидательности. Эволюция глазковской прозы повторяла эволюцию глазковской поэзии, из которой к тому времени почти полностью исчезла эксцентрика.

Любопытно, что подобное изменение поэтического характера Глазкова мало отразилось на его человеческой натуре. Вкус к эксцентричности облика и поведения поэт сохранил до конца своих дней. Сохранилась манера представляться при знакомстве «гениальным Глазковым», или каким-нибудь другим аналогичным титулом. Сохранилась склонность к эпатажу в одежде: ботинки без шнурков сменились на домашние тапочки, в которых Глазков разгуливал летом по городу, вызывая удивление прохожих*. Сохранилась любовь к публичным представлениям,

---

* Нет сомнений, что этот эпатаж проявлялся бы намного сильнее, если бы не сдерживающее влияние жены Глазкова, Росины Моисеевны. Как Р. М. Глазкова пишет в своих воспоминаниях, до женитьбы поэт позволял себе гораздо большее, ссылаясь в доказательство на такой эпизод: «В 1956 году он поехал на озеро Селигер по туристической путевке. Инструктор турбазы рассказал мне впоследствии, что Коля приехал на Селигер в пижамном костюме, правда из плотной ткани, но, как и полагалось пижаме, с отделкой по обшлагам. В легкой соломенной шляпе и с вафельным полотенцем на шее, так как по его тогдашним меркам было холодно» (Воспоминания о Николае Глазкове. С. 444).

вроде купания в фонтане на глазах у многочисленных зрителей. Сохранилась и склонность к игре с сакральной лексикой, провоцируя на рискованные эскапады, которые хорошо запомнились современникам Глазкова.

Одна из таких эскапад описана в мемуарах Константина Ваншенкина:

«Между тем Колины штучки бывали не просто экстравагантными. В самом начале шестидесятых, в хрущевские времена, я вел большой поэтический вечер в Доме культуры завода “Калибр”. <...> Народу было полно не только в зале, но и на сцене.

И вот выходит к трибуне Глазков и начинает будничным вялым голосом стихи о том, как было плохо при культе личности. И дальше:

> Теперь все это позабыто,
> К другому движется народ.

(Эти две строчки я привожу по памяти, но следующие — с буквальной точностью.)

> За что мне нравится Никита,
> Что он ноздрею мух не бьет*.

Я посмотрел в зал. Публика — вся сразу — откинулась назад, затылками на спинки стульев, — как в мужской парикмахерской. Потрясение было столь велико, что никто не засмеялся. Повисла общая тишина.

И почти мгновенно мне передали записку: как это вы допускаете такие политические демарши?.. От кого — не помню.

А Коля, пользуясь всеобщей ошеломленностью, продолжал своим скучным голосом читать дальше. <...>

---

* Эту фразу: «Можно порадоваться успехам американского народа, но мы тут тоже не мух ноздрей бьем!» – Никита Сергеевич Хрущев произнес во время посещения американской выставки, открывшейся в Москве летом 1959 года. – *И. В.*

Любопытно, что никаких последствий данный казус не имел»[15].

Другой характерный для Глазкова «казус», имевший место в более поздние годы, описан в книге поэта и исследователя авангарда Сергея Бирюкова: «...Николай Иванович иногда присылал в молодежную газету, где я работал в 1970-х годах, свои стихи. В Тамбове поэта хорошо знали и стихи его печатали. Однажды, получив очередную подборку, я сдал ее в номер. Через некоторое время ко мне зашел ответственный секретарь и, бросив на стол листок, сказал: «Читай сверху вниз!» «Дорогому Леониду Ильичу», — прочел я. Кто такой Леонид Ильич, объяснять было не надо. Брежнев, конечно... Криминал! Сейчас бы сказали — соц-арт, концептуализм, а тогда — издевательство»[16].

Подобные эпизоды, естественно, способствовали тому, что в писательских кругах про Глазкова ходило множество легенд*. Но и без этих легенд было достаточно реальных историй, которые делали поэта легендарной фигурой. Хотя главной причиной легендарности Глазкова были, конечно, его ранние стихи, которые знало наизусть не одно поколение литераторов.

До широкого читателя эти стихи практически не доходили. Доходили те, которые поэт публиковал в периодике, из которых составлял свои сборники, но эта продукция не вызывала к себе ни малейшего интереса. Неудивительно, что до самого конца 1980-х ни отечественный, ни — тем более — зарубежный читатель о существовании Глазкова, как правило, даже не слышал.

---

* Одну из таких легенд, связанную с освобождением поэта от фронта, воспроизводит в своей статье-некрологе Лев Лосев: «[Глазков] в 1941 году был в Туле и уже стоял в голой очереди к военкому. Военком был брав и краток. Каждому новобранцу он задавал один и тот же вопрос: — “Котелок варит?” Многие смущались: “Да вроде... ничего...” “Отлично, — отрубал военком, — Годен. Следующий!” Иные пытались отвечать: “Не... не особенно...” И этому военком рубил: “Отлично. Солдату много думать не надо”. Дошла очередь до Коли. “Котелок варит?” — выкрикнул свое военком. “Получше, чем у тебя”, — ответил поэт. “Шизофреник, не годен”, — сказал военком, подумав» (Крестный отец Самиздата // Континент. № 23. 1980. С. 381—382).

Это положение, надо заметить, неоднократно пытались исправить — и Евтушенко, и Слуцкий, и Самойлов, и Рассадин, и другие, кто писал о Глазкове. Желание восстановить справедливость заставляло их браться за перо, пытаясь убедить широкого читателя, что автор слабых поэтических сборников — большой поэт[17].

Понятно, что подобные попытки были заранее обречены на неудачу. Не имея возможности процитировать ранние глазковские стихи, доказать что-либо читателю было трудно, а вернее, нереально. Столь же нереально было объяснить читателю особый случай Глазкова, весь его драматизм.

И публикация ранних глазковских текстов, и — тем более — откровенный разговор о его литературной судьбе, состоятся уже после смерти поэта. Он умер рано — шестидесяти лет, осенью 1979 года.

«Сломавшийся, но все-таки успевший воплотиться гений», — напишет о Глазкове Евгений Евтушенко[18]. Солидаризируясь в целом с этой формулой, хотелось бы, однако, ее уточнить. А именно — определить, чем отличается случай Глазкова от случаев других талантливых, но «сломавшихся» литераторов, которыми изобилует история советской литературы.

Разумеется, каждый такой случай глубоко индивидуален, но все же имеются некие общие, типические черты. Эти черты первым сформулировал Аркадий Белинков в знаменитой книге — «Сдача и гибель советского интеллигента», выбрав в качестве примера судьбу Юрия Олеши.

В этой книге Белинков писал:

«Трагическая судьба Юрия Олеши, который по своей художественнической физиологии был, несомненно, большим писателем, в том, что он не стал им, и не стал потому, что никогда не делал ничего сам... Он только плыл, и плыл не к назначенному месту, а туда, куда принесет волна. Он только повторял время, процесс, историю литературы, и потому он написал свои лучшие книги, когда все писали свои лучшие книги и когда плохо писать считалось неприличным, и свои плохие книги, когда все писали пло-

хие книги и когда считалось, что поступать следует именно так. Судьба Юрия Олеши равна судьбе литературы его времени. Но литература может быть большой только тогда, когда ее мужества хватает на сопротивление расплющивающей силе, уничтожающей главное назначение искусства — говорить правду»[19].

Судьба Николая Глазкова не была «равна судьбе литературы его времени». С самого начала он «плыл» не туда, куда плыли все остальные, а совершенно в другом направлении, к «назначенному месту» под условным названием «Поэтоград». И в этом направлении Глазков «плыл» почти десять лет, обрекая себя на всевозможные лишения, на смертельный риск.

И свои лучшие стихи Глазков писал совсем не тогда, когда «все писали свои лучшие» стихи. Эти стихи он писал тогда, когда остальные поэты, и старшие по возрасту, и — тем более — сверстники писали как раз не лучшие свои стихи, и когда писать по-другому было опасно. Лучшие глазковские стихи были созданы в предвоенные, военные и послевоенные годы — не самые веселые и легкие годы в истории отечественной словесности. А свою наиболее дерзкую вещь — «По глазковским местам» — поэт написал по неостывшим следам постановления 1946 года, когда самые смелые из литераторов замерли в ужасе. Ответить на это знаменитое постановление так, как ответил на него молодой Глазков, решился, похоже, лишь он один.

И более того: даже собравшись сдавать позиции, объявив об этом в «Объяснительной записке» (случай, в свою очередь, беспрецедентный) поэт капитуляции не совершил. «Социальный заказ» он превратил в орудие издевки, продолжая борьбу со своим грозным противником уже, так сказать, на его территории.

И опять процитируем Белинкова: «Обыкновенный писатель всегда хорош или плох от того, хороша или плоха литература, в которой он живет. Только великий писатель может не иметь отношения к своей литературе»[20].

Любопытно, что именно этот критерий «великости» применял к себе и молодой Глазков. «А велик Глазков? Да

велик. У него ошибки великие...», — писал поэт еще в довоенные годы, имея в виду масштаб своих несовпадений с эпохой.

К «своей литературе» Глазков, действительно, «не имел отношения». Именно это остро почувствовало новое поколение поэтов, начинавшее в конце 1940-х. Один из них, Владимир Корнилов, выразил это чувство так:

...Потому обожаю Глазкова,
Не похожего ни на кого...[21]

Позднее Корнилов увидит, что Глазков был «похож» на Хлебникова, но от слов своих не откажется. Глазковские стихи конца 1930-х и 1940-х были резко непохожи на «литературу, в которой он жил», радикально отличаясь от нее и своими темами, и своей поэтикой. Они были непохожи и на советскую печатную поэзию позднейших лет, и именно эта непохожесть перекрыла им доступ в печать почти на полвека, сведя круг глазковских читателей по сути все к той же аудитории — «очень умным, но десяти».

И все же работа для «очень умных, но десяти» себя оправдала. На отечественную словесность эта работа оказала куда больше влияния, чем стихи тех поэтов, которые вышли к читателю без задержки, у которых была широкая и громкая известность.

«ВО ИМЯ СОХРАНЕНИЯ ПРАВИЛЬНОЙ ЛИТЕРАТУРНОЙ ПЕРСПЕКТИВЫ...»

Пытаясь убедить Эльзу Триоле включить стихи Глазкова в антологию «Русские поэты во французских переводах», куда должно было войти только «самое-самое», Л. Ю. Брик писала: «Ты со мной не согласна, но удивительный поэт Глазков. Он сильно повлиял на свое поколение поэтов...»[1]

Влияние Глазкова признавали и сами поэты этого поколения. Откровеннее, резче других об этом сказал Борис Слуцкий в стихотворении, которое так и называлось — «Коля Глазков» (1973):

Кто спустился к большим успехам,
А кого — поминай как звали!
Только он никуда не съехал.
Он остался на перевале.

Он остался на перевале.
Обогнали? Нет, обогнули.
Сколько мы у него воровали,
А всего мы не утянули.

Скинемся, товарищи, что ли?
Каждый пусть по камешку выдаст!
И поставим памятник Коле.
Пусть его при жизни увидит.

Позднее, уже после глазковской смерти, в аналогичном духе выскажется и Давид Самойлов, написавший в статье о Глазкове: «Его стихи не просто известны двум поэтическим поколениям, но в творчестве многих он оставил свой след, много от него позаимствовали...»[2]

Действительно, иные ранние глазковские строчки впервые вышли к читателю в стихах других поэтов, в частности, в стихотворении самого Самойлова — «Сороко-

вые»[3]. Однако откровенный упрек, который обычно содержит констатация этого факта, едва ли правомерен. Именно эти «позаимствованные» строчки Глазков, в свою очередь, «позаимствовал» у вполне конкретных авторов, и у каждого нового владельца они звучали по-новому.

«След», который оставил Глазков в творчестве «двух поэтических поколений», заключался скорее в другом. Прежде всего в том, о чем писал — применительно к себе самому — Наум Коржавин, научившийся у Глазкова «внутренней свободе и независимости — даже от собственных взглядов».

Та же задача — обретения «внутренней свободы и независимости — даже от собственных взглядов» — стояла практически перед всеми поэтами глазковского поколения. И в решении этой задачи уникальный человеческий и поэтический опыт Глазкова мог оказаться — и оказался — крайне кстати.

Не случайно стихотворение «Коля Глазков» (1973) было написано Слуцким в момент «мировоззренческого поворота», суть которого наиболее тонкий и проницательный исследователь его поэзии определит как возвращение «от человека сугубо идеологического к человеку естественному», восстановление «доверия к живой жизни с ее истинными, а не фантастическими основаниями»[4]. Примером такого — «естественного», а не «идеологического» — человека был для Слуцкого «Коля Глазков», и эта его особенность, раньше воспринимавшаяся как раздражающий недостаток, предстала теперь несомненным достоинством.

Что же касается Самойлова, то подобный «мировоззренческий поворот» произошел у него значительно раньше — к началу 1950-х[5]. И, похоже, совсем не случайно, что как раз в этот период он общался с Глазковым особенно часто. Именно тогда, в 1950 году, Самойлов предложил зафиксировать на бумаге автобиографию Глазкова, и этот важный документ дошел до нас в самойловской машинописи. Второй период интенсивного, но уже эпистолярного общения поэтов (Самойлов к тому времени жил глав-

ным образом вне Москвы) начнется в начале 1970-х*. Как Самойлов будет впоследствии объяснять, ему захотелось собрать у себя ранние глазковские вещи, и он попросил у Глазкова недостающие стихи. Так была собрана «большая глазковиана», наблюдения над которой Самойлов позднее изложит в своей статье о поэте. В этой статье он подробно напишет о «знаменитой иронии» Глазкова, о склонности к игре, составлявшей «одну из сущностей его поэтической натуры»[6].

Характерно, что именно эти качества появляются в начале 1970-х в поэзии самого Самойлова, заявив о себе в бурлескной поэме «Последние каникулы» (1972), в которой можно найти переклички и с поэмой «По глазковским местам», и с поэмой «Одиночество». С этого момента «эксцентричность, насмешка, ирония, игра» прочно укоренятся в самойловской поэзии, образовав — по слову критики — одну из главных составляющих ее «сложного своеобразия»[7]. Рискнем предположить, что в этих значительных переменах сыграли свою роль и глазковские стихи, над которыми Самойлов тогда много размышлял.

И все же особенно сильно Глазков повлиял на поэтов другого, младшего, поколения, входившего в литературу в конце 1950-х. И, прежде всего, на тех его представителей, кто решил отказаться от официальной карьеры, предпочи-

---

* Переписка продолжалась вплоть до самой кончины Глазкова, на которую Самойлов отреагировал крайне болезненно. 5 октября 1979 года Самойлов записал в дневнике: «Из Москвы сообщили, что умер Глазков...», и через день — 7 октября — он снова возвращается к тому же известию: «Глазков умер. Очень горько». А еще через два дня — 10 октября — Самойлов делает следующую запись: «Неужели умер Глазков? В болезни Слуцкий — лучшие поэты нашей генерации...» (Поденные записи. Т. 2. С. 133). Еще более высокую оценку глазковской поэзии находим в письме Самойлова к В. Баевскому. 3 февраля 1982 года Самойлов пишет: «<...> Очень хорошо прошел вечер памяти Н. Глазкова в Пушкинском музее. Впервые он предстал перед публикой в достойном выражении. Вы тоже мало знаете этого поэта, одного из значительнейших не только в нашем поколении, но и, пожалуй, после 1920-х годов. Как-нибудь познакомлю Вас с нашей глазковианой, и Вы убедитесь, что я не преувеличиваю» (Цит. по: *В. Баевский.* Давид Самойлов. С. 147).

тая работать в литературном подполье. Именно эти поэты смогли по-настоящему оценить и глазковскую игровую поэтику, и открытый им способ «самиздатного» существования.

Один из них, Генрих Сапгир, будет впоследствии вспоминать: «...Я не считаю, что литератор должен обязательно печататься. Мы жили во времена рукописные. Пятидесятые-шестидесятые годы... Это “самсебяиздат” Глазкова, это “самиздат”, мой друг Алик Гинзбург, с которым мы вместе начинали “Синтаксис”...»[8]

Глазковские самодельные книжки, изготовлением которых он усердно занимался с середины 1940-х, широко циркулировали среди молодых неофициальных поэтов, давая наглядный пример для подражания. И этим примером они не преминули воспользоваться: рукописные, а вернее, машинописные сборники имелись практически у всех*.

Разумеется, интерес вызывала не только форма, но и содержание глазковских книжек, в свою очередь, вербуя Глазкову последователей. Среди этих последователей был Всеволод Некрасов, один из самых значительных поэтов своего поколения.

В эссе, озаглавленном «Предыстория», Некрасов вспоминает о своей первой встрече с глазковской самиздатной продукцией, а затем и с самим поэтом. Но если личное

---

* В этой связи хотелось бы отметить, что Глазков предвосхитил и другую — «несброшюрованную» — разновидность отечественного самиздата, связанную с практикой Льва Рубинштейна, записывавшего стихи на библиографические карточки. Подобные карточки имелись и у Глазкова, что было обусловлено не только самиздатовской приглядчивостью к подручным материалам, но и фрагментарностью его текстов, легко распадавшихся на «осколки». А потому Глазков смог первым оценить достоинства небольших кусочков картона, которым впоследствии отдаст должное Рубинштейн, объясняющий свое обращение к карточкам схожими причинами: «На поверхностном уровне идея возникла просто потому, что библиографические карточки были под рукой. А на глубинном — меня интересовало, каким образом сегментировать текст...» (*Лев Рубинштейн.* Вопросы литературы // Дружба народов. 1997, № 6. С. 176).

знакомство «не очень заинтересовало» («Дядя Коля Глазков чудил как мог...»[9]), то стихи весьма впечатлили: «Дело было... в ощущении поэзии первого, как теперь говорят, ряда, пишущейся сейчас и здесь, на глазах. <...> Окружающая «современная» поэзия никак не заражала, ничем не заинтересовывала, потому что поэзия действительно современная в печать просто не проникала. А [Глазков] как раз и был ею, современной поэзией, со своей современной техникой, актуальным языком, необходимым как воздух. <...> Мы просто почуяли, нашли в стихах Глазкова как бы центр, вершину Большой Пародии, которой жили мы все...»[10]

В одном из своих интервью Некрасов называет Глазкова своим прямым учителем. А затем добавляет, что начальный период этого ученичества был «очень нелегким»: уж «очень заразительная у него была интонация», из которой было трудно «выпутаться»[11].

И действительно, отзвуки глазковской интонации можно различить в наиболее ранних вещах Некрасова, где он работает еще в рамках традиционного стихосложения. Однако уже в конце 1950-х Некрасов начнет освобождать свои тексты от метра и рифмы, обретая на этом пути свою интонацию, совсем не похожую на интонацию его учителя.

Но что Некрасов усвоит у Глазкова надолго, а вернее, навсегда — это его «поэтическое диссидентство, уходящее глубоко в природу строки, в качество ее...»[12] Речь идет о глазковских играх с идеологической лексикой, к которым, в свой черед, обратится Некрасов. Первые попытки подобного рода можно обнаружить в некрасовских текстах конца 1950-х, в частности в «Стихах на языке». Эти «Стихи...» состоят в основном из советских аббревиатур, в том числе и таких как ВЛКСМ, ВКП(б), КПСС, ЦК, ГПУ, НКВД, КГБ... Записанные поэтом как «нормальные» слова и этой процедурой эффективно остраненные, аббревиатуры предстают перед нами во всем своем зловещем уродстве, создавая выразительный образ «советского языка»:

бесеме велкесеме
гепеу энкаведе
эмгеу векапебе
эсэпе капеэсэс
цик
цека
кацо
че пе
це у
цоб
цобе

вечека
течека
зепете
кегебе

а бе ве ге де её
жезеикалемене

Конечно, не все тексты молодого Некрасова содержали в себе столь убийственный вызов, да и Глазков в своих опытах так далеко никогда не заходил. И все же без настойчивой работы по десакрализации официального языка, которую Глазков вел с конца 1930-х, подобные «Стихи...», а также многие другие некрасовские вещи, были бы в ту пору немыслимы.

Однако Глазков был интересен Некрасову не только своими экспериментами с идеологической лексикой. Мимо внимания молодого поэта не прошла и глазковская приверженность к малым формам, достаточно уникальная на фоне сталинского неоклассицизма с его тяготением к монументализму во всех родах и видах искусства.

Свои стихотворные миниатюры Глазков, как мы помним, объединял под названием «краткостишия», и это название было тоже существенным. Подобный упор на «краткость как таковую» делал глазковский неологизм прямым предшественником позднейшего термина «мини-

мализм», в технике которого Некрасов начинает работать уже с конца 1950-х[13].

И если отечественный минимализм, как считают исследователи, был реакцией «на длинные пустые речи и на возникшее в результате обесценивание слова в советской культуре»[14], то и глазковские краткостишия воспринимались аудиторией поэта как непосредственный вызов державной риторике.

Именно так воспринимала глазковские краткостишия Л. Ю. Брик и именно так прочитал их в свое время Некрасов, проницательно увидевший здесь новые художественные возможности.

Глазковские краткостишия, очевидно, привлекли Некрасова и характерной для них паронимической игрой, существенно повышавшей действенность стиха. Эту черту глазковской поэтики Некрасов, в свою очередь, берет на вооружение, делая паронимию важнейшей особенностью собственных текстов:

верите ли

а ведь вот они
верили

ведь им ведь
велели

Паронимия как главное свойство некрасовской поэзии обсуждается в статье известного американского исследователя Дж. Янечека, так и озаглавленной: «Всеволод Некрасов, мастер-паронимист»[15]. В качестве некрасовского предшественника в статье справедливо называется Хлебников, начавший разработку этого приема, затем подхваченного другими поэтами. В списке этих поэтов, к сожалению, не упомянут Глазков, чьи уроки Некрасов учитывал в первую очередь.

Интересно, что и позднейший глазковский опыт по созданию образа «идиота, зазубрившего лозунги начальст-

ва», не пропал втуне. Его по достоинству оценил Некрасов, хотя количество текстов, написанных от лица такого героя, у него относительно невелико.

Подлинное развитие этот опыт Глазкова получит в творчестве другого виднейшего представителя отечественного андеграунда — Дмитрия Александровича Пригова, вошедшего в литературу в середине 1970-х. Именно от лица «идиота, зазубрившего лозунги начальства» были написаны стихотворные циклы, принесшие Пригову наибольшую славу. В частности, его цикл о «Рейгане», изображенном как воплощение вселенского зла, или еще более популярный цикл о «Милицанере», недремлющем страже добра и порядка.

Любопытно, что излюбленный Приговым «Милицанер», с которым поэт планирует явиться на пир бессмертных («Там где с птенцом Катулл, / со снегирем Державин / И Мандельштам с доверенным щеглом / А я с кем? — Я с Милицанером милым / Пришли, осматриваемся кругом...») был также одним из любимых героев Глазкова. Он «воспел» милиционера в целом ряде своих текстов, атакуя этот миф еще с довоенных времен.

Размышляя о непосредственных предшественниках Пригова, критика, естественно, называла обэриутов, Олейникова, Зощенко. Однако при внимательном сопоставлении в глаза бросались существенные различия, о которых пишет Михаил Эпштейн:

«Герой Н. Олейникова, Д. Хармса, близкого к ним М. Зощенко, — это, по преимуществу, “естественный” человек, овладевающий начатками “культурного” жаргона, который либо не дается ему, либо, напротив, начинает обслуживать типично внекультурные потребности (еды, питья и пр.). <...> Здесь играет сама физическая, “обывательская”, вечно простая и здоровая природа человека, отбрасывающая, отторгающая от себя все идейные определения и литературные словеса»[16].

В поэзии Пригова дело обстоит совершенно иначе. Его героя Эпштейн определяет так:

«[этот герой] — предельно социализированная личность, говорящая на хорошо отрепетированном высоко-

идейном и высококультурном языке идейных и литературных штампов. Здесь уже нет игры естества, комической на фоне общепризнанных общественных нормативов, но есть сами нормативы, доведенные до полного автоматизма и потому действующие комически»[17].

К этому точному и остроумному описанию важно добавить, что и этот «предельно социализированный» герой, и этот язык «идейных и литературных штампов» не были изобретением Пригова. Именно такую словесную маску использовал Глазков в своих «стихах для печати», к которым обратился в конце 1940-х. И хотя в силу того, что эти стихи предназначались именно для печати, Глазков был вынужден соблюдать осторожность, подобные вещи — по авторитетному свидетельству Льва Лосева — воспринимались в среде неофициальных поэтов исключительно как пародийные[18].

Среди этих текстов попадались настоящие шедевры пародийного жанра. В качестве такового Лосев приводит глазковские строки о Владивостоке, выделяя восхитившее его слово курсивом:

— Этот город далекий, но нашенский! —
Гениально сказал о нем Ленин...[19]

Мы же процитируем отрывок из другого стихотворения Глазкова, притаившегося в сборнике «Поэтоград» (1962). Повествуя о «новой эпохе», начатой залпом «Авроры» и штурмом Зимнего, глазковский герой так выражает нахлынувшие чувства:

А сам я не мог штурмовать дворца того:
Я года рождения девятнадцатого!
Помимо меня эта битва велась.
О чем иногда забывают анкеты.
Я воспринимаю советскую власть,
Как осень и зиму, весну и лето.

Если бы не упомянутый поэтом год своего рождения («девятнадцатый»), да аккуратно расставленные знаки препинания, этот текст Глазкова мог бы украсить любую приговскую книгу.

Впрочем, иные стихотворные и прозаические циклы Пригова заставляют вспомнить не о глазковских «стихах для печати», а о его «самиздатной» поэзии, в которой он вел постоянные игры с такими словами, как «гений», «великий», «основоположник», прилагая эту сакральную лексику к себе самому:

Да здравствует небывализм
И я как основоположник!

Именно по этой модели строятся известные тексты Пригова, в которых он пародирует язык официальных сообщений. Например, «Некрологи»: «Центральный Комитет КПСС, Верховный Совет СССР, Советское правительство с глубоким прискорбием сообщают, что 30 июня 1980 года в городе Москва на 40-м году жизни проживает Пригов Дмитрий Александрович».

В тот же ряд естественно встают такие циклы Пригова, как «Высказывания», «Из переписки русских писателей», «Пригов как Пушкин», в которых автор нацеливается на стереотип «деятеля культуры» в его специфической советской трактовке. Как помним, именно этот стереотип пародировал Глазков в поэме «По глазковским местам».

Знал ли Пригов об опытах Глазкова? Трудно представить, что не знал: в среде неофициальных литераторов Глазков был заметной, уважаемой фигурой. Да и тесное общение Пригова с Некрасовым, имевшее место в 1970-х и начале 1980-х, должно было способствовать обретению этой информации*.

---

* Вспоминая Некрасова и годы их общения, Пригов пишет: «Если [Некрасов] кого-то открывал, то начинал пропагандировать с большим упорством. Он был настоящим культуртрегером» (*Дмитрий Пригов, Сергей Шаповал*. Портретная галерея Д. А. П. М.: НЛО, 2003. С. 141).

Однако ни в своих эссе, ни в своих интервью имени Глазкова Пригов не упоминает. Правда, он вообще не любит говорить о своих литературных предшественниках, демонстративно уводя разговор в другую сторону[20].

Таково, впрочем, право любого поэта, и претензий к нему быть заведомо не может. Искать и находить предшественников — прямое дело критики. Это дело представляется особенно насущным в той ситуации, когда естественная последовательность событий была грубо нарушена и учитель вышел к читателю позднее большинства своих учеников. И его выход — в силу многих причин — прошел почти незамеченным.

Обширная тема под условным названием «Николай Глазков и отечественные поэты» еще ждет своей разработки, необходимой «во имя сохранения правильной литературной перспективы», как когда-то сказал Маяковский по достаточно сходному поводу[21].

ПРИМЕЧАНИЯ

Если это не оговаривается специально, опубликованные произведения Николая Глазкова цитируются по следующим изданиям:

Николай Глазков. Автопортрет. М.: Советский писатель, 1984.

Николай Глазков. Избранное. М.: Художественная литература., 1989.

Николай Глазков. [Самые мои стихи]. М.: Слово, MCMXCV.

В качестве иллюстративного материала использованы документы из архивов Н. И. Глазкова (Москва), Л. Ю. Брик и В. А. Катаняна (Москва), Л. Б. Либединской (Москва), Д. С. Самойлова (Москва), И. Е. Винокуровой (США), а также фондов Государственного литературного музея (Москва) и Института Восточной Европы (Бремен). Рукописный сборник Глазкова «Полное собрание стихотворений. Книга первая. Москва-1953-Самсебяиздат» находится в архиве Института Восточной Европы (Бремен), ф. 117/2.

Введение

1 *Б. Слуцкий.* Лицо поэта // Воспоминания о Николае Глазкове. М.: Сов. писатель, 1989. С. 15.

2 Письмо от 24 сентября 1942 года. Архив Н. И. Глазкова (Москва).

3 *Е. Евтушенко.* Скоморох и богатырь // Воспоминания о Николае Глазкове. С. 406.

4 *В. Кулаков.* Поэзия как факт. М.: НЛО, 1999. С. 334.

5 См.: *Г. А. Левинтон.* Из черновиков А. Ривина // Поэзия и живопись: Сб. трудов памяти Н. И. Харджиева. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 736—747.

6 См.: *Irene Kolchinsky.* The Last Futurists: «Nebyvalists» and Their Leader Nikolai Glazkov // Slavic and East European Journal. V. 43. № 1. (1999) P. 174—195. (Эта статья появилась также в переводе на русский: *И. Винокурова.* Последние футуристы: «Небывалисты» и их лидер Николай Глазков // Вопросы литературы. 2000. № 3. С. 48—66); *Irene Kolchinsky.* «It Was Truly Modern Poetry That Was Needed Like Oxygen»: The Moscow Conceptualists and Nikolai Glazkov // Russian Literature. 2001. V. 50. № 1. P. 89—102; *Irene Kolchinsky.* The Revival of the Russian Literary Avant-Garde: The Thaw Generation and Beyond. München: Verlag Otto Sagner, 2001. P. 11—78. См. также *И. Винокурова.* На Новинском бульваре (Николай Глазков и Г. А. Глинка) // Вопросы литературы. 2003. № 1. С. 73—86.

7 *Н. Коржавин.* В соблазнах кровавой эпохи: Воспоминания в двух книгах. М.: Захаров, 2005. Т. 1. С. 477.

Часть I

«Пусть подумает история, Что я был за человек...»

1 *Д. Самойлов.* Перебирая наши даты. М.: Вагриус, 2000. С. 143.

2 Эта страница автобиографии была впоследствии утеряна. См.: *Николай Глазков.* [Самые мои стихи]. М.: Слово, MCMXCV. [С. 90].

3 *Е. Веденский.* В школе и позже // Воспоминания о Николае Глазкове. С. 56.

4 *А. Попов.* Здравствуй, Коля! // Воспоминания о Николае Глазкове. С. 43—45.

5 *Е. Веденский* // Воспоминания о Николае Глазкове. С. 56.

6 *А. Попов* // Воспоминания о Николае Глазкове. С. 47.

7 *Е. Веденский* // Воспоминания о Николае Глазкове. С. 54—55.

8 *М. Серебрянский.* Литературные очерки. М.: Сов. писатель, 1948. С. 267, 272, 270.

9 *А. Попов* // Воспоминания о Николае Глазкове. С. 50.

10 Иное понимание себя и коллектива придет к Слуцкому значительно позднее, в середине 1970-х, побуждая сделать такое признание: «Я с дисциплиной завязал, / усвоил инициативу. / Не верю в мудрость коллектива / и в святость всех его начал...»

11 *Н. Коржавин.* В соблазнах кровавой эпохи. Т. 1. С. 154.

12 *Д. Самойлов.* Поденные записи. М.: Время, 2002. Т. 1. С. 97—98.

13 *С. Штейн.* Воспоминания соседа // Воспоминания о Николае Глазкове. С. 23.

14 Там же. С. 24.

15 Иван Николаевич Глазков (1894—1941) был осужден по 58-й статье без права переписки. Реабилитирован в 1957 году.

16 *А. Терновский.* Что запомнилось // Воспоминания о Николае Глазкове. С. 77.

17 *Р. Орлова.* Воспоминания о непрошедшем времени. Анн Арбор: Ардис, 1983. С. 61.

18 *Н. Коржавин.* В соблазнах кровавой эпохи. Т. 1. С. 162.

19 *В. Фрид.* Пятьдесят восемь с половиной // Киносценарии. 1995. № 4. С. 134.

20 Архив Н. И. Глазкова (Москва).

1 *Г. Горчаков.* Автобиография // < http://www.gorchakov.org/bio.html>

2 В письме отцу от 23 октября 1938 года Терновский описывает свое знакомство с Глазковым: «Вот уж не знаю, о чем писать? О профессорах? Ни один из них не заслуживает траты чернил на свое отображение. О студентах? Здесь пока еще много неведомого, а то, что известно, неинтересно. Встречаются, правда, поэты – необходимая принадлежность каждого порядочного литфака. Один из них – Н. Глазков, охарактеризовавший себя следующей формулировкой: «Я гений, Николай Глазков...» – задумал написать поэтический труд под громким названием: «История рода людского, от питекантропа до Глазкова». Этот поэтический работник – единственная пока известная мне яркая личность нашего факультета, да, пожалуй, и всего института!» (Цит. по: Учитель. Профессор Алексей Васильевич Терновский. М.: Прометей, 2005. С. 24).

3 *А. Попов* // Воспоминания о Николае Глазкове. С. 51—52.

4 См.: Разгром ОБЭРИУ: материалы следственного дела. Вступительная статья, публикация и комментарий И. Мальского // Октябрь. 1992. №11. С. 172—190.

5 *И. Шайтанов.* В содружестве светил. Поэзия Николая Асеева. М.: Сов. писатель, 1985. С. 342.

6 Архив Н. И. Глазкова (Москва).

7 *А. Терновский* // Воспоминания о Николае Глазкове. С. 80.

8 Там же. С. 80—81.

9 *А. Крученых.* Наш выход. К истории русского футуризма. М.: Изд-во «РА», 1996. С. 47.

10 *А. Терновский* // Воспоминания о Николае Глазкове. С. 81.

11 *Н. Харджиев.* Статьи об авангарде в двух томах. М.: Изд-во «РА», 1997. Т. 2. С. 62.

12 *Л. Нильвич.* Реакционное жонглерство. Об одной вылазке литературных хулиганов // Смена. 1930. № 81. 9 апреля. (Цит. по: *Александр Введенский.* Полн. собр. произведений в 2 т. М.: Гилея. Т. 2. С. 153).

13 *А. Терновский* // Воспоминания о Николае Глазкове. С. 81.

14 Там же. С. 74.

15 См.: *Э. Герштейн.* Мемуары. СПб.: Инапресс, 1998. С. 220.

16 *А. Терновский* // Воспоминания о Николае Глазкове. С. 73.

17 *А. Крученых.* Стихотворения, поэмы, романы, опера. СПб.: Академический проект, 2001. С. 94. Как известно, необычности костюма придавали большое значение обэриуты. В частности, Хармс любил разгуливать по городу в коротких штанах и гольфах, вызывая удивление прохожих.

18 *В. Шорор.* Ботинки без шнурков // Воспоминания о Николае Глазкове. С. 222—223.

«Нет приятнее музыки звона Разбиваемого стекла...»

1 *Б. Слуцкий.* О других и о себе // Вопросы литературы. 1989. № 10. С. 172.

2 *Б. Слуцкий* // Воспоминания о Николае Глазкове. С. 15.

3 *Д. Самойлов.* Перебирая наши даты. С. 140.

4 Там же. С. 143—144. Заметим попутно, что и «после войны, после победы» эта оценка не будет вынесена. Коган и Кульчицкий погибнут на фронте, а Наровчатов, Самойлов и Слуцкий будут еще более усердно пытаться искать оправдания политике партии.

5 Цит. по: *О. Кульчицкая.* Брат // *М. Кульчицкий.* Вместо счастья. Харьков: Прапор, 1991. С. 118.

6 См.: *Б. Шахов.* Беглый набросок с Николая Глазкова // Воспоминания о Николае Глазкове. С. 68. Позднее, в конце 1940-х — начале 1950-х, Глазков создаст цикл прозаических миниатюр под общим названием «Похождения Великого Гуманиста».

7 *Д. Самойлов.* Поденные записи. Т. 1. С. 247.

8 *Д. Самойлов.* Перебирая наши даты. С. 141.

9 Цит. по: Воспоминания о Николае Глазкове. С. 80.

10 Цит. по: Манифесты и программы русских футуристов, под редакцией и с предисловием В. Маркова. München: Wilhelm Fink Verlag, 1967. С. 50.

11 *А. Терновский* // Воспоминания о Николае Глазкове. С. 79—80.

12 Цит. по: Манифесты и программы русских футуристов. С. 50.

13 Хорошо известно, в частности, что Маяковский долгое время «был околдован» Блоком, а Сашу Черного «считал блестящим поэтом» (См.: *Л. Ю. Брик.* Чужие стихи // Маяковский в воспоминаниях современников. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1963. С. 336). См. также

Н. И. Харджиев, В. В. Тренин. Поэтическая культура Маяковского. М.: Искусство, 1970.

[14] Известен, правда, случай конфискации цензурой только что выпущенного футуристического издания — сборника «Рыкающий Парнас» (1914). Причиной послужили рисунки Филонова, в которых цензура усмотрела «нарушение благопристойности». Матюшину, однако, удалось вынести из типографии и распространить около 200 экземпляров. (См. *Н. Харджиев, К. Малевич., М. Матюшин.* К истории русского авангада. Stockholm: Hylaea Prints, 1976. С. 155).

[15] *А. Крученых.* Апокалипсис в русской литературе. М.: МАФ, 1923. С. 32.

[16] *А. Крученых.* 15 лет русского футуризма. 1912—1927. М.: Изд-во Всероссийского союза поэтов, 1928. С. 57.

[17] Цит. по: «Манифесты и программы русских футуристов». С. 69.

[18] *В. Маяковский.* Полн. собр. соч. в 13-ти томах. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1959. Т. 12. С. 270.

[19] Архив Н. И. Глазкова (Москва). См. также *А. Терновский* // Воспоминания о Николае Глазкове. С. 83.

[20] Цит. по: Манифесты и программы русских футуристов. С. 85.

[21] «Я и Долгин / Мы были за / Негритянскую народность». Архив Н. И. Глазкова (Москва).

[22] *А. Крученых.* Апокалипсис в русской литературе. С. 4.

[23] Там же. С. 18.

[24] *А. Терновский* // Воспоминания о Николае Глазкове. С. 76.

[25] Там же.

«Но все равно была борьба
За славу и аудиторию»

[1] Цит. по: *А. Терновский* // Воспоминания о Николае Глазкове С. 84.

[2] *Н. Коржавин.* В соблазнах кровавой эпохи. Т. 1. С. 483.

[3] *А. Терновский* // Воспоминания о Николае Глазкове. С. 84.

[4] Там же. С. 81.

[5] *С. Наровчатов.* Мы входим в жизнь. М.: Сов. писатель, 1978. С. 38—39.

[6] *Д. Самойлов.* Перебирая наши даты. С. 153.

[7] *С. Наровчатов* // Воспоминания о Николае Глазкове. С. 13.

[8] *Д. Самойлов.* Перебирая наши даты. С. 176.

9 *С. Наровчатов.* Мы входим в жизнь. С. 33.

10 Там же. С. 35.

11 *Е. Веденский* // Воспоминания о Николае Глазкове. С. 63—64.

12 Там же. Очевидно, однако, что Глазков встречался с Глинкой не только на Новинском бульваре, но и в редакции, находившейся на 10-м этаже «дома Нирензее» (Б. Гнездниковский, д. 10). Видимо, именно эти встречи с Глинкой закодированы в «Летописи» как «10-й этаж». Одну из них, относящуюся к началу 1940 года, описала в своих мемуарах Ричи Достян: «Тихо, но тоном не допускающим возражений Коля говорит: “Сегодня после занятий идем к Глинке”. Кто такой Глинка, зачем надо к нему идти — не спрашиваю... <...> Крутая деревянная лестница оканчивалась широкими ступенями, которые открывали вид на просторную мансарду. За письменным столом — худощавый сутулый человек. Обращали на себя внимание его руки — красивые, с выпуклыми, хорошей формы ногтями. Когда мы пришли, у Глинки уже было несколько незнакомых мне ребят. О чем говорил Глинка, что читали молодые поэты — не помню» (Поэт изустной славы // Воспоминания о Николае Глазкове. С.118—119).

13 *Г. Глинка.* На путях в небытие // Новый журнал. 1953. Т. 35. С. 135.

14 Там же. С. 146—147.

15 *В. Перельмутер.* [Шенгели] // Русские писатели 20 века: биографический словарь. М.: Большая российская энциклопедия, 2000. С. 765.

16 *А. В. Луначарский.* Собрание сочинений в 8-ми томах. М.: Худож. лит., 1963—1967. Т. 5. С. 275.

17 *А. Терновский* // Воспоминания о Николае Глазкове. С. 88.

18 Об этом свидетельствует письмо Кульчицкого родителям от 31 декабря 1940 года, содержащее полный текст стихотворения. (*М. Кульчицкий.* Мое такое. Лирическая автобиография комсомольца. // Дружба народов. 1968. № 10. С. 182). Неудивительно, что Кульчицкий остался крайне доволен этой публикацией. Молодого поэта не смутило даже то, что при печатании переврали его имя: вместо «М. Кульчицкий» напечатали «А. Кульчицкий». В письме товарищу он весело обыгрывает эту опечатку: «То к лучшему. Было бы «М... Кульчицкий!»... А теперь «А! Кульчицкий!..» (Цит. по: *Г. Левин.* Слово о поэте и друге // *М. Кульчицкий.* Вместо счастья. С. 180).

19 Этот вариант приводит в своих воспоминаниях М. Гольберг, харьковский товарищ Кульчицкого (Так начинали жить стихом... // *М. Кульчицкий.* Вместо счастья. С. 146).

20 Из письма Кульчицкого родным. Цит. по: *В. Кардин.* Поэзия подвига и подвиг поэзии. // Советские поэты, павшие на Великой Отечественной войне. М.—Л.: Сов. писатель, 1965. С. 19.

21 Цит. по: *В. Кардин.* Поэзия подвига и подвиг поэзии. С. 19.

22 Цит. по: *Ю. Болдырев.* Выдаю себя за самого себя... // *Б. Слуцкий.* Собр. соч. в 3 т. Т. 1. С. 13.

23 Об этом пишет А. Терновский в письме отцу от 23 марта 1940 года. См.: Учитель. Профессор Алексей Васильевич Терновский. С. 29.

24 Последнее, что Глинка опубликовал на родине, была книжка очерков «Павлов на Оке» (1936), изданная областным издательством. В постсоветскую эпоху стихотворения Глинки начинают появляться в различных отечественных антологиях, в частности в антологии «Строфы века» (1995). Вышли и два отдельных сборника: *Г. Глинка.* Собрание стихотворений (1997) и *Г. Глинка.* Погаснет жизнь, но я останусь: Собрание сочинений (2005).

25 *Г. Глинка.* На путях в небытие // Новый журнал. 1953. Т. 35. С. 142.

26 *С. Штейн* // Воспоминания о Николае Глазкове. С. 37.

27 Неудивительно, что Глинка не забыл о Глазкове и много лет спустя, живя за границей более четверти века. Как свидетельствует Наум Коржавин, познакомившийся с Глинкой в Нью-Йорке в середине 1970-х, имя Глазкова «было первое имя, которое он произнес» при встрече (*Н. Коржавин.* Глеб Глинка // *Г. Глинка.* Собрание стихотворений. М.: Дом-музей Марины Цветаевой, 1997. С. 197—198).

Небывалисты

1 *К. Чуковский.* Маяковский // Маяковский в воспоминаниях современников. С. 123.

2 *Н. Глазков.* Руководство для начинающих гениев // Арион. 1996. № 2. С. 34.

3 Цит. по: *О. Наровчатова.* Иных случайностей размер // Воспоминания о Сергее Наровчатове. М.: Сов. писатель, 1990. С. 20—21.

4 *Ю. Долгин.* Сороковые годы // Воспоминания о Николае Глазкове. С. 97.

5 Архив Ю. И. Долгина (Москва).

6 Архив Н. И. Глазкова (Москва).

7 *Е. Веденский* // Воспоминания о Николае Глазкове. С. 62—63.

8 Архив Н. И. Глазкова (Москва).

9 *Е. Веденский* // Воспоминания о Николае Глазкове. С. 61.

10 *Д. Самойлов*. У врат Поэтограда // Воспоминания о Николае Глазкове. С. 397.

11 Всех этих небывалистов Глазков упоминает в «Степане Кумырском», однако А. Терновского и Кулибабу скорее в ироническом контексте: «Был Леша Т. способный на / Богатырский подвиг мира. / Но он женился, и жена / Его зачем-то погубила. // Но, все равно, была борьба / За славу и аудиторию. / Еще был Кули-ба-ба-ба, / Который не войдет в историю...» Архив Н. И. Глазкова (Москва). См. также: *А. Терновский* // Воспоминания о Николае Глазкове. С. 91.

12 Forschungsstelle Osteuropa an der Universität Bremen, Historisches Archiv. F. 134.

13 Архив Ю. И. Долгина (Москва).

14 *Б. Слуцкий*. О других и о себе. М.: Вагриус, 2005. С. 239.

15 *С. Штейн* // Воспоминания о Николае Глазкове. С. 32.

16 Письмо Глазкова к В. А. Катаняну от 23 апреля 1942 года. Архив Н. И. Глазкова (Москва).

17 *Е. Веденский* // Воспоминания о Николае Глазкове. С. 63.

18 Там же. С. 64.

19 Архив Н. И. Глазкова (Москва).

20 Дальнейшая судьба этих участников альманаха сложилась так: Вадим Баженов погиб на фронте, Владимир Шехтман с войны вернулся, но через несколько лет скончался от туберкулеза, Эрик Змойро стал известным театральным художником (сообщено Ю. И. Долгиным).

21 *В. Хлебников*. Творения. М.: Сов. писатель, 1986. С. 627.

22 См.: *А. Крученых*. Наш выход. С. 214.

23 Цит. по: *А. В. Крусанов*. Русский авангард 1907—1932: исторический обзор в трех томах. Т. 1. Боевое десятилетие. М.: НЛО, 1996. С. 83.

24 Там же.

25 См.: *В. Фрид*. 58 с половиной или записки лагерного придурка // Киносценарии. 1994. № 3. С. 160. Сам Фрид и его товарищи были осуждены по статьям 58-8, 58-10 и 58-11.

26 Распятые. Писатели-жертвы политических репрессий. Вып. 2. СПб.: Историко-мемориальная комиссия Союза писателей Санкт-Петербурга, 1993. С. 91—97.

27 Интервью с писателем Платоном Иосифовичем Набоковым // Огонек. № 39 (4626). 1999. С.19.

28 *Я. Друскин.* Чинари // Аврора. 1989. № 6. С. 107.

29 Там же.

30 *А. В. Крусанов.* Русский авангард: 1907—1932. Т. 1. С. 187.

31 *Н. Асеев.* Собр. соч. в 5 т. М.: Изд-во худож. лит., 1963—1964. Т. 5. С. 697.

32 См., например, воспоминания Генриха Горчакова, арестованного вслед за Белинковым: «Аркадия арестовали “без подготовки”, — пишет Горчаков. — Моему же аресту предшествовали громкие проработки на институтских собраниях, исключение из комсомола, исключение из института. Дела наши объединили в одно и осудили в один день. Каждому дали по восемь лет. Аркадию по статье 58-10 (“антисоветская агитация”), а мне еще добавили пункт 11 — за намерение создать антисоветскую группу. Благодаря этому довеску я и попал в особлаг на Колыму» («Век-волкодав» и Аркадий Белинков // Русская мысль. № 3955. 20 ноября 1992. С. 11).

33 *Ю. Долгин* // Воспоминания о Николае Глазкове. С. 109.

34 Там же.

35 Видимо, аналогичным образом было замято дело о создании организации «клуб викторианцев», проходившее в самом начале 1950-х годов на филфаке МГУ. См.: *Ревекка Фрумкина.* Внутри истории. М.: НЛО, 2002. С. 305—314.

36 Архив Н. И. Глазкова (Москва). С небольшими изменениями опубликовано в «Избранном». С. 175. См. также: *А. Терновский* // Воспоминания о Николае Глазкове. С. 91—92.

37 Архив Н. И. Глазкова (Москва).

Часть II

«Литературный институт! Его не посещаю разве я?..»

1 *Б. Слуцкий*. О других и о себе // Вопросы литературы. 1989. № 10. С. 177.

2 Позднее Наровчатов был в ИФЛИ восстановлен и продолжал учиться уже в двух институтах.

3 *С. Наровчатов*. Мы входим в жизнь. С. 67.

4 Это выступление будет позднее опубликовано в виде статьи. См.: *Н. Асеев*. Сегодняшний день русской поэзии // Красная новь. 1932. № 2. С. 164.

5 Цит. по: *М. Мейлах*. Предисловие// *Александр Введенский*. Полн. собр. произведений в двух томах. Т. 1. С. 5.

6 См.: *Д. Л. Бабиченко*. Писатели и цензоры. Советская литература 1940-х годов под политическим контролем ЦК. М.: Россия молодая, 1994. С. 28–29, 35–36, 48.

7 *Н. Асеев*. Родословная поэзии. Статьи, воспоминания, письма. М.: Советский писатель, 1990. С. 286.

8 Архив Н. И. Глазкова (Москва).

9 *Д. Самойлов*. Перебирая наши даты. С. 117.

10 Архив Н. И. Глазкова (Москва).

11 *С. Наровчатов*. Мы входим в жизнь. С. 44—45.

12 Там же.

13 См.: *Г. Горчаков*. «Век-волкодав» и Аркадий Белинков // Русская мысль. 20 ноября 1992. № 3955. С. 11.

14 *Н. Шахбазов*. Вспоминая Глазкова // Воспоминания о Николае Глазкове. С.112.

15 *М. Кульчицкий* // Дружба народов. 1968. № 10. С. 181.

16 *М. Кульчицкий*. Письмо от 4 января 1941 года // Там же. С. 182.

17 *Н. Шахбазов* // Воспоминания о Николае Глазкове. С. 114.

18 Письмо от 9 января 1943 года. Архив Н. И. Глазкова (Москва).

19 *Н. Глазков*. Мы из Харькова // Воспоминания о Литинституте. М.: Советский писатель, 1983. С. 121. Дань Кирсанову-«формалисту» Глазков отдает и в стихотворении, написанном в конце 1950-х и впервые появившемся в первом номере рукописного журнала

«Синтаксис» (1959). Этот текст заканчивался так: «Рифмователь / И писатель / Интересный всем / Ен Исакович Кирсанов Сем» (Цит. по: Грани. 1965. № 58. С. 107).

20 См.: *С. Кирсанов.* Искания. Стихотворения и поэмы. М.: Художественная литература, 1967.

21 «На соседнем семинаре — Кирсанова — целое занятие было посвящено недостаткам Твардовского» (*Б. Слуцкий.* Семинар Сельвинского // Звезда. 2003. № 1. С. 123).

22 *М. Л. Гаспаров.* Русские стихи 1890-х — 1925-х годов в комментариях. М.: Высшая школа, 1993. С. 126—128.

23 Там же. С. 128.

24 *Д. С. Самойлов.* Хлебников и «поколение сорокового года». Из литературных воспоминаний // Мир Велимира Хлебникова. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 458.

25 Там же. С. 458—59.

26 Там же. С. 459.

27 *Ю. Долгин* // Воспоминания о Николае Глазкове. С. 104.

28 *Н. Асеев.* Родословная поэзии. С. 288.

29 *Р. Достян* // Воспоминания о Николае Глазкове. С. 120.

30 *Д. Самойлов.* Перебирая наши даты. С. 178.

31 Письмо от 2 марта 1944 года // Воспоминания о Николае Глазкове. С. 201.

32 Архив Н. И. Глазкова (Москва).

33 *Б. Слуцкий* // Воспоминания о Николае Глазкове. С. 15.

34 Цит. по: *О. Наровчатова.* Одних случайностей размер // Воспоминания о Сергее Наровчатове. С. 21.

35 *Д. Самойлов.* Перебирая наши даты. С.118.

36 С. Наровчатов. Мы входим в жизнь. С. 39.

37 *М. Кульчицкий.* Письмо от 27 сентября 1940 года // Дружба народов. 1968. № 10. С. 180.

38 *Р. Достян* // Воспоминания о Николае Глазкове. С. 117.

«Он был мой самый близкий друг Литинститута из...»

1 *Д. Самойлов.* Перебирая наши даты. С. 142–43.

2 Архив Н. И. Глазкова (Москва).

3 *Борис Слуцкий.* Прямая от стиха до пули // *Михаил Кульчицкий.* Самое такое. Харьков: Прапор, 1966. С. 6.

4 Там же.

5 *Д. Самойлов.* Перебирая наши даты. С. 144.

6 *С. Наровчатов.* Мы входим в жизнь. С. 44.

7 См.: *В. Кардин.* «И коммунизм опять так близок...» // Знамя. 2000. № 5. С. 183.

8 *М. Кульчицкий.* Письмо от 3 марта 1941 года // Дружба народов. 1968. № 10. С. 183.

9 *Н. Коржавин.* В соблазнах кровавой эпохи. Т. 1. С. 486.

10 Там же. С. 486—487.

11 См.: *П. Горелик.* Друг юности // *М. Кульчицкий.* Вместо счастья. С. 163–164; Л. Неменова. Хочу рассказать о друге // Там же. С. 157—158.

12 *М. Красиков.* «Я взял себе большое счастье...» // *М. Кульчицкий.* Вместо счастья. С. 253.

13 См.: *И. Плеханова.* Игра в императивном значении. Лирика Бориса Слуцкого в диалоге со временем // Вопросы литературы. 2003. № 1. С. 60.

14 *Д. Самойлов.* Перебирая наши даты. С. 146.

15 *Н. Глазков.* Азия // Новый мир. 1997. № 2. С. 102–112.

16 *В. Хлебников.* Западный друг // Славянин. 1913. № 35, 7 июля. Цит. по: *В. А. Скуратовский.* Хлебников-культуролог // Мир Велимира Хлебникова. С. 825.

17 Там же.

18 Письмо А. В. Ширяевцу от января 17-го года // *С. Есенин.* Собр. соч. в 6 т. М.: Худож. лит., 1977—1980. Т. 6. С. 82.

19 Скифы. Пг.: Книгоизд-во «Скифы». Сборник 1. 1917. С. VIII.

20 Там же. С. X.

21 Там же.

22 Памяти Александра Блока. Л.: Вольная философская ассоциация, 1922. С. 55.

23 Там же. С. 60.

24 *Иванов-Разумник*. Россия и Инония. Берлин: Изд-во «Скифы», 1920. С. 8.

25 *Е. Замятин*. Я боюсь. Литературная критика, публицистика, воспоминания. М.: Наследие, 1999. С. 26.

26 Там же. С. 33.

27 *В. Кардин*. «И коммунизм опять так близок...» // Знамя. 2000. № 5. С. 183.

28 Письмо от 30 декабря 1942 года. Архив Н. И. Глазкова (Москва).

29 Письмо от 9 января 1943 года. Там же.

30 Цит. по: Воспоминания о Литинституте. С. 122—123.

«В Переделкине у Пастернака» и другие знакомства

1 *М. Кульчицкий*. Письмо от 6 мая 1940 года // Дружба народов. 1968. № 10. С. 178.

2 *М. Кульчицкий*. Письмо от 31 мая 1941 года // Там же. С. 183.

3 *Б. Пастернак*. Собр. соч. в 5 т. М. : Худож. лит., 1989—1992. Т. 4. С. 328.

4 См. письмо Пастернака к О. Фрейденберг от 5 ноября 1943 года, в котором он пишет о сборнике «На ранних поездах» (1943): «...Посылаю тебе книжечку, слишком тощую, очень запоздалую и чересчур ничтожную, чтобы можно было о ней говорить. В ней есть только несколько здоровых страниц, написанных по-настоящему. Это цикл начала 1941 г. “Переделкино” (в конце книги). Это образчик того, как стал бы я теперь писать вообще, если бы мог заниматься свободною оригинальною работой» (*Б. Пастернак*. Переписка с Ольгой Фрейденберг. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1981. С. 223—224).

5 См.: *Д. Самойлов*. Перебирая наши даты. С. 145.

6 См.: *М. Белкина*. Скрещение судеб. М.: Книга, 1988. С. 186.

7 *Б. Слуцкий*. Крученых // Алексей Крученых в свидетельствах современников. München : Otto Sagner, 1994. С. 174.

8 Цит. по: *А. Крюкова*. К творческой истории поэмы «Маяковский начинается» // Литературное наследство. Т. 93. М.: Наука, 1983. С. 467.

9 Об этом пишет А. Терновский в письме к отцу от 17 июня 1941 года: «Недавно к нему [Глазкову] на квартиру приходил А. Крученых

(футурист, соратник Маяковского и др.)...» (Цит. по: Учитель. Профессор Алексей Васильевич Терновский. С. 33).

10 *Л. Либединская.* И его зачислят в книгу небывалых стихотворцев // Воспоминания о Николае Глазкове. С. 220.

11 «День рождения А. Крученых. Залпы поздравлений / От трех поколений». 22 февраля 1946 г. Собрал Е. Лунев. М., 1946 (Частное собрание). Цит. по: Алексей Крученых в свидетельствах современников. С. 316.

12 Там же. Отношения с Крученых будут продолжаться долгие годы, вплоть до самой его кончины, и Глазков еще сочинит экспромты и на 70-летие и на 80-летие поэта. На смерть Крученых он откликнется стихотворением «Будетляне» (1968), в котором поминая его в одном ряду с Хлебниковым, Маяковским и Бурлюком, Глазков пишет: «А четвертым был Крученых, / Елисеич Алексей — / Архитектор слов точеных / И шагающий музей!..» Существует, однако, и другой — сильно расширенный — вариант того же стихотворения, в дополнительных строфах которого шутливо описываются бытовые привычки Крученых. См.: *Валентин Лавров.* Оригинальный был человек // Алексей Крученых в свидетельствах современников. С. 195—197.

13 *Б. Слуцкий.* О других и о себе // Вопросы литературы. 1989. № 10. С. 176.

14 Цит. по: *Аркадий Ваксберг.* Лиля Брик. Жизнь и судьба. М.: Олимп, 1998. С. 98.

15 *Б. Слуцкий.* О других и о себе // Вопросы литературы. 1989. № 10. С. 178.

16 Там же.

17 *А. Валюженич.* Осип Максимович Брик: материалы к биографии. Акмола: Нива, 1993. С. 144—145.

18 Там же. С. 252.

19 Там же. С. 145.

20 Там же. С. 251.

21 *Л. Брик.* Пристрастные рассказы. Н. Новгород: Деком, 2003. С. 19.

22 Там же. С. 166—168.

23 Этот факт не отрицает даже такой преданный «бриковед», как Анатолий Валюженич, написавший в своей книге о Брике: «Следует по справедливости сказать, что в своем большинстве статьи О. М. о Маяковском, опубликованные в московских и периферийных

журналах, не представляют для исследователей значительного интереса. <...> Лишь несколько работ написаны глубоко, воссоздают живой облик поэта, раскрывают его творческую лабораторию, насыщены интересными подробностями» (С. 37).

24 Цит. по: *А. Валюженич.* Осип Максимович Брик. С. 88.

25 Цит. по: *А. Ваксберг.* Лиля Брик. Жизнь и судьба. С. 325—326. Забегая вперед, заметим, что усилия Л. Ю. Брик не пропали даром, в чем она смогла убедиться лично, когда в середине 1950-х в печати появились первые «настоящие» стихотворения Слуцкого. Поздравляя его с очередной публикацией, Л. Ю. Брик, в частности, пишет: «Осип Максимович, утешая меня, говорил, чтоб я не унывала, что искусство наше не умерло, что его пульс слабо, почти неслышно, но бьется. Как всегда он оказался прав» (Письмо от 16 июля 1956 года // Вопросы литературы. 1999. № 3. С. 307). Добавим, что этот «пульс» бился бы еще гораздо слышнее, если бы война не унесла другого ее любимца — Кульчицкого и если бы режим не сломал в итоге ее главную надежду — Глазкова.

26 *Л. Ю. Брик.* Из воспоминаний // Альманах с Маяковским. М.: Сов. литература, 1934. С. 63.

27 *Н. Н. Асеев.* Воспоминания о Маяковском // Маяковский в воспоминаниях современников. С. 410—413.

28 *Л. Ю. Брик.* Маяковский и чужие стихи // Знамя. 1940. № 3. С. 164.

29 Там же. С. 162.

30 Там же. С. 167.

31 Там же. С. 172.

32 Там же. С. 174.

33 Там же. С. 162.

34 *Л. Брик.* Пристрастные рассказы. С. 24.

35 *М. Кульчицкий.* Письмо от 10 января 1940 года // Дружба народов. 1968. № 10. С. 176.

36 *Л. Ю. Брик.* Маяковский и чужие стихи // Знамя. 1940. № 3. С. 182.

37 *М. Кульчицкий.* Письмо от от 3 декабря 1940 года // Дружба народов. 1968. № 10. С. 181.

38 Цит. по: *Ю. Долгин* // Воспоминания о Николае Глазкове. С. 99.

1 *Ю. Долгин* // Воспоминания о Николае Глакове. С. 99.

2 *Л. Ю. Брик*. Маяковский и чужие стихи // Знамя. 1940. № 3. С. 175.

3 *В. Кеменев*. Формалистические кривляния в живописи // Правда. 6 марта 1936.

4 См.: *О. Брик*. Дух простокваши // Литературная газета. 26 июня 1934; *С. Динамов*. Адвокат формализма // Правда. 28 июня 1934.

5 Цит. по: Воспоминания о Николае Глазкове. С. 110.

6 *В. Маяковский*. Полн. собр. соч. в 13 т. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1934—38. Т. 12. С. 240.

7 См.: *М. О. Чудакова*. Поэтика Михаила Зощенко. М.: Наука, 1979. С. 192.

8 Выступление у студентов Института народного хозяйства им. Плеханова 9 апреля 1930. Запись В. Славинского. Цит. по: *В. Катанян*. Маяковский. Хроника жизни и деятельности. С. 497.

9 *Н. В. Реформатская*. Пометки Маяковского на полях сборника «Пролетарские писатели» // Владимир Маяковский. Сб. 1. М.—Л.: Изд-во АН СССР, 1940. С. 272—288.

10 Архив Н. И. Глазкова (Москва).

11 Как мы пишем. Л.: Изд-во писателей в Ленинграде, 1930. С. 71—72.

12 См. подробнее: *Аркадий Белинков*. Сдача и гибель советского интеллигента. Юрий Олеша. М.: РИК «Культура», 1997.

13 *В. Каверин*. Эпилог. Мемуары. М.: Московский рабочий, 1989. С. 180.

14 *Ю. Олеша*. Повести и рассказы. М.: Худож. лит., 1965. С. 32. В том же монологе Кавалеров сетует на то, что ему не довелось родиться на Западе: «Я хотел бы родиться в маленьком французском городке, расти в мечтаниях, поставить себе какую-нибудь высокую цель и в прекрасный день уйти из городка и пешком прийти в столицу и там, фанатически работая, добиться цели». Молодой Глазков на эту тему в своей поэзии никогда не высказывался, но и с обличениями Запада, на которые были столь скоры его товарищи-поэты, также никогда не выступал.

15 *А. Гурвич*. Юрий Олеша // Красная новь. 1934. № 3. С. 214. Цит. по: *А. Белинков*. Сдача и гибель советского интеллигента. С. 213.

16 Симуляция невменяемости // Новый ЛЕФ. 1928. № 7. С. 3.

17 Цит. по *А. Валюженич*. Осип Максимович Брик. С. 251.

18 *А. Терновский* // Воспоминания о Николае Глазкове. С. 88—89. В издании «Полного собрания стихотворений» принял деятельное участие отец А. Терновского, профессор В. Н. Терновский, живший в Казани. См. письмо А. Терновского отцу от 27 января 1940 года: «Папа, теперь я хочу обратиться с двумя очень щекотливыми просьбами. Быть может, они непосильны для тебя, но я все же напишу (на всякий случай). 1. Тебе известно, что со мной вместе учится один очень талантливый, по моему мнению и по отзывам других ПОНИМАЮЩИХ, молодой человек или юноша, как тебе угодно (год рождения 1919), Николай Глазков (но не Гладков!). Он очень странный, но умный человек и почти гениальный. На днях я вышлю тебе бандероль с его стихами. Они должны понравиться тебе хотя бы тем, что ничуть не напоминают всю современную свору Долматовских, Матусовских, Исаковских и Лебедевых-Кумачей. Не можешь ли ты издать их, как издал мои стихи, лирику Гумилева и пр. Тиражом в 2 экз. (мне и автору). На пишущей машинке, т. к. напечатанное лучше воспринимается. Напечатай, издай их, пожалуйста. И это будет подарок в день моего 20-летия...» (Цит. по: Учитель. Профессор Алексей Васильевич Терновский. С. 27-28). Сохранился, видимо, только один экземпляр «Полного собрания стихотворений», который сейчас находится в архиве Н. И. Глазкова (Москва).

19 См. воспоминания Слуцкого о литинститутских временах: «[Кирсанов] приходил оживленный и говорил: — Какие строчки пришли мне в голову: “Мебель рококо / в клубе РККА”, — и два часа отводилось под эти две строчки...» (Семинар Сельвинского // Звезда. 2003. № 1. С. 123).

20 См. письмо Л. Ю. Брик Глазкову от 24 сентября 1942: «...Не шлите больше старые стихи. Вася привезет — они сейчас в сохранности. И Вашу книжку с картинками привезет. Мы ее здесь доделаем. Добавим новые стихи...» Архив Н. И. Глазкова (Москва).

21 *Л. Брик*. Пристрастные рассказы. С. 52.

22 *А. Терновский* // Воспоминания о Николае Глазкове. С. 75.

23 См.: *В. Поляков*. Книги русского кубофутуризма. М.: Гилея, 1998. С. 181—182.

Часть III

«Сорок скверный»

1 *Н. Коржавин.* В соблазнах кровавой эпохи. Т. 1. С. 248.

2 Архив Н. И. Глазкова (Москва).

3 *Н. Коржавин.* В соблазнах кровавой эпохи. Т. 1. С. 242.

4 Цит. по: *К. Ларкина (Русинова).* Те, которые непохожие // Воспоминания о Николае Глазкове. С. 169.

5 Там же.

6 Любезно сообщено П. З. Гореликом.

7 *А. Попов* // Воспоминания о Николае Глазкове. С. 52. Вероятно, это была одна из причин, по которой Глазков всю войну состоял с матерью Попова в регулярной переписке.

8 *А. Терновский* // Воспоминания о Николае Глазкове. С. 74—75.

9 *В. Я. Анфимов.* Хлебников в 1919 году. Труды третьей краснодарской клинической больницы. Вып.1. Краснодар. 1935. Цит. по: *Р. В. Дуганов.* Велимир Хлебников. Природа творчества. М.: Сов. писатель, 1990. С. 87—88.

10 *Р. В. Дуганов.* Велимир Хлебников. Природа творчества. С. 88.

11 Цит. по *В. Катанян.* Маяковский. Хроника жизни и деятельности. С. 99.

12 *Д. Самойлов.* Перебирая наши даты. С. 189.

13 Там же. С. 158.

14 Письма военных лет // Воспоминания о Николае Глазкове. С. 198. Наровчатов, в свою очередь, присылал Глазкову новые стихи. В частности, именно в письме к Глазкову от 3 марта 1944 года находим одно из лучших стихотворений Наровчатова, написанных явно не для печати: «Ты ли нагадала и напела, / Ведьма древней русской маеты, / Чтоб любой уездный Кампанелла / Метил во вселенские Христы?! // И каких судеб во измененье / Присудил мне дьявол или Бог / Поиски четвертых измерений / В мире, умещающемся в трех? // Нет, не ради славы и награды, / От великой боли и красы, — / Никогда Взыскующие Града / Не переведутся на Руси!» (Там же. С. 201).

15 *С. Штейн* // Воспоминания о Николае Глазкове. С. 26.

16 Архив Н. И. Глазкова (Москва).

17 Там же.

18 *С. Блинцовский.* Мой друг Коля Глазков // Воспоминания о Николае Глазкове. С. 133.

19 Письмо от 26 июня 1942. Архив Н. И. Глазкова (Москва).

20 До нас дошло несколько глазковских тетрадей с выписками, в которых законспектированы прочитанные книги, в том числе и те, которые относились к разряду запрещенных. Не случайно одна из таких тетрадей открывалась эпиграфом из «самого себя»: «Из неверного положения можно сделать правильный вывод и наоборот. Глазков». Архив Н. И. Глазкова (Москва).

21 Там же.

22 См.: *Е. Веденский* // Воспоминания о Николае Глазкове. С. 67.

23 *Н. Глазков.* Взыскующий Поэтограда // Октябрь. 1994. № 5. С. 107.

24 Там же. С. 104—105.

25 Письмо от 23 апреля 1942 года. Архив Н. И. Глазкова (Москва).

26 *Е. Веденский* // Воспоминания о Николае Глазкове. С. 67.

27 *Н. Бердяев.* Марксизм и религия. Paris: YMCA-Press; Варшава: Добро, 1929. С. 48.

28 *Е. Веденский* // Воспоминания о Николае Глазкове. С. 66.

29 Сближая эстетику футуризма с жестом юродивого, Глазков прямо предвосхищает одну из новейших теорий об отношениях искусства авангарда и религии, выдвинутую и обоснованную Михаилом Эпштейном. См.: *М. Эпштейн.* Вера и образ. Религиозное бессознательное в русской культуре 20-го века. Tenafly, N. J.: Эрмитаж, 1994. С. 31—43.

«Дураки и дуры могут уйти!..»

1 *Л. Шерешевский.* «Он молодец и не боится!» // Воспоминания о Николае Глазкове. С. 143.

2 *С. Блинцовский* // Воспоминания о Николае Глазкове. С.130—131.

3 *Л. Шерешевский* // Воспоминания о Николае Глазкове. С. 147.

4 *К. Ларкина (Русинова).* Те, которые непохожие // Воспоминания о Николае Глазкове. С. 168.

5 *Р. Заславский* // Воспоминания о Николае Глазкове. С. 175.

6 *К. Ларкина (Русинова)* // Воспоминания о Николае Глазкове. С. 166.

7 Письмо от 17 мая 1943. Архив Н. И. Глазкова (Москва).

8 Там же.

9 Письмо от 24 марта 1942 года. Там же.

10 Письмо от 14 марта 1942. Там же.

11 Там же.

12 *Б. Сарнов.* Вечный раб своей свободы // Воспоминания о Николае Глазкове. С. 437.

13 Там же. С. 438.

14 *А. Терновский* // Воспоминания о Николае Глазкове. С. 91. Эта глазковская особенность сильно затрудняет установление «канонического» текста его ранних вещей, часто существующих в нескольких, значительно отличающихся друг от друга вариантах.

15 *В. Хлебников.* Собрание произведений в пяти томах. Л.: Изд-во писателей в Ленинграде, 1928—1933. Т. 2. С. 7.

16 Архив Н. И. Глазкова (Москва).

17 Там же.

18 *Е. Замятин.* Я боюсь. С. 33.

19 Там же. С. 22—23. Примерно о том же пишет Иванов-Разумник в своей статье «“Мистерия” или “буфф”» (1919): «Героическое время прошло, “буржуа” достаточно “наэпатирован”; перед нами футуризм прирученный, одомашненный, его уже из рук кормят» (Творчество и критика: статьи критические, 1908—1922. Пг.: Колос, 1922. С. 252).

20 *Ханс Гюнтер.* Соцреализм и утопическое мышление // Соцреалистический канон. СПб.: Академический проект, 2000. С. 46.

21 *Е. Замятин.* Я боюсь. С. 33.

22 *А. Т. Твардовский.* Избранное. М.: Московский рабочий, 1957. С. 311. Характерно, что из всех изданий «Страны Муравии», готовившихся к печати после XX съезда, эта строфа была автором убрана.

23 Письмо от 24 марта 1942 года. Архив Н. И. Глазкова (Москва).

24 В этой связи нельзя не вспомнить Мандельштама, также отождествлявшего себя с неприкаянным чаплинским героем (См.: *Нея Зоркая.* «...Страшное, правдивое и мстительное искусство» // Искусство кино. 1988. № 4. С. 84—86). Однако в одном из последних стихотворений поэта — «Чарли Чаплин», написанном после окончания воронежской ссылки летом 1937-го, мотив неприкаянности радикально переосмысливается. В порыве внезапно вспыхнувшей надежды Мандельштам пишет: «...Почему / так ласкова толпа? / Потому — / что это ведь Москва. / Чарли, Чарли, — / надо рисковать. / Ты совсем / не вовремя раскис. / Котелок твой — / тот же океан, /А Москва так близко, хоть влюбись / в дорогу, дорогу» (*О. Мандельштам.*

Сочинения в двух томах. М.: Худож. лит., 1990. Т. 1. С. 514.) «Москва», однако, была не склонна проявлять к поэту особую «ласковость»: меньше чем через год Мандельштам был снова арестован.

25 Архив Н. И. Глазкова (Москва).

26 См.: *Биргит Менцель.* Все бельканто трудящимся, или Опера сталинской эпохи // Соцреалистический канон. С. 990.

27 Музыкальная энциклопедия. М.: Сов. энциклопедия и Сов. композитор, 1973. Т. 1. С. 541.

28 Сумбур вместо музыки // Правда. 28 января 1936.

29 Письмо от 25 июля 1942 года. Архив Н. И. Глазкова (Москва).

30 *Н. Харджиев.* Статьи об авангарде. Т. 2. С. 81—82.

31 *Ю. Н. Тынянов.* Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 182.

«Я тоже думаю, что у меня верный путь...»

1 Письмо от 24 сентября 1942 Архив Н. И. Глазкова (Москва).

2 Письмо от 17 ноября 1942. Там же.

3 Цит. по : *Р. Заславский* // Воспоминания о Николае Глазкове. С. 176—177.

4 Там же.

5 Там же.

6 Архив Н. И. Глазкова (Москва).

7 Сборник «Вне войны», изготовленный в 1946 году и состоящий исключительно из стихотворений 1943 года, находится в моем собрании.

8 *А. И. Герцен.* Собр. соч. в 8 т. М.: Правда, 1975. Т. 8. С. 129.

9 В измененном виде вошло в глазковское «Избранное» (с. 214).

10 См.: *В. Катанян.* Маяковский. Хроника жизни и деятельности. С. 65. Заметим, что с подобным самоопределением Маяковского Мережковский отнюдь не спорил, откликнувшись на это выступление заметкой «Еще шаг грядущего Хама» (1914), посвященной «шайке хулиганов» — футуристам, в появлении которых он видел один из симптомов грядущей культурной катастрофы.

11 *Д. С. Мережковский.* В тихом омуте. М.: Сов. писатель, 1991. С. 375.

12 Первую строфу этого стихотворения Глазков все-таки рискнул отправить в письме Наровчатову, который ее одобрительно отметил

(См.: письмо С. Наровчатова Глазкову от 2 марта 1944 года // Воспоминания о Николае Глазкове. С. 199).

13 Письмо от 4 февраля 1943. Архив Н. И. Глазкова (Москва).

14 Письмо от 13 февраля 1943 года. Там же.

15 Письмо от 24 марта 1943. Там же.

16 *Л. Шерешевский* // Воспоминания о Николае Глазкове. С. 147.

17 *В. Катанян*. Прикосновение к идолам. М.: Вагриус, 1997. С. 95.

18 Там же.

19 *М. Чудакова*. «Военное» стихотворение Симонова «Жди меня...» (июль 1941 г.) в литературном процессе советского времени // Новое литературное обозрение. 2002. № 58. С. 224, 225.

20 См.: *Д. Л. Бабиченко*. Писатели и цензоры. Советская литература под политическим контролем ЦК. М.: Россия молодая, 1994. С. 84—85.

21 Цит. по: Строфы века. С. 630.

22 Докладная записка начальника управления пропаганды и агитации ЦК ВКП(б) Г. Ф. Александрова секретарю ЦК ВКП(б) А. С. Щербакову о книге стихов Н. Н. Асеева «Годы грома» от 26 ноября 1943 г. // Власть и художественная интеллигенция. Документы 1917—1953. М.: МФ «Демократия», 1999. С. 506.

23 Архив Н. И. Глазкова (Москва).

Часть IV

«Очень трудно гению Глазкову...»

[1] Письмо Л. Ю. Брик от 16 октября 1943. Архив Н. И. Глазкова (Москва).

[2] Письмо от «26 пьянваря» 1944 года. Там же.

[3] Там же.

[4] *Е. Веденский* // Воспоминания о Николае Глазкове. С. 65.

[5] *Н. Коржавин.* В соблазнах кровавой эпохи. Т. 1. С. 475—476.

[6] *Ю. Долгин* // Воспоминания о Николае Глазкове. С. 100.

[7] *Р. Заславский* // Воспоминания о Николае Глазкове. С. 181.

[8] Там же.

[9] Постановление Оргбюро ЦК ВКП(б) о закрытии Литературного института ССП СССР (26 июля 1944 г.) // Власть и художественная интеллигенция. Документы 1917—1953. С. 517.

[10] Там же. С. 534.

[11] *Б. Сарнов* // Воспоминания о Николае Глазкове. С. 431.

[12] Архив Н. И. Глазкова (Москва).

[13] Там же.

[14] Там же.

[15] *Н. Глазков.* Взыскующий Поэтограда // Октябрь. 1994. № 5. С. 104.

[16] Там же. С. 107.

[17] Письмо Асеева В. М. Молотову от 2 декабря 1943 года. // «Литературный фронт». История политической цензуры 1932—1946 г. М.: Энциклопедия российских деревень, 1994. С. 88.

[18] Докладная записка начальника управления пропаганды и агитации ЦК ВКП(б) Г. Ф. Александрова секретарю ЦК ВКП(б) А. С. Щербакову о книге стихов Н. Н. Асеева «Годы грома» (26 ноября 1943 г.) // Власть и художественная интеллигенция. Документы 1917—1953. С. 503—504.

[19] Информация Наркома Государственной безопасности СССР В. Н. Меркулова Секретарю ЦК ВКП(б) А. А. Жданову о политических настроениях и высказываниях писателей (31 октября 1944 г.) // Там же. С. 522.

[20] Цит. по: *Л. Озеров.* Илья Сельвинский. Его труды и дни. // *И. Л. Сельвинский.* Избранные произведения в 2 томах. М.: Худож. лит., 1989. Т. 1. С. 8—9.

21 Постановление Секретариата ЦК ВКП(б) «О стихотворении И. Сельвинского “Кого баюкала Россия”» // Власть и художественная интеллигенция. Документы 1917—1953. С. 510.

22 Там же.

23 Цит. по: *Л. Озеров.* Илья Сельвинский. Его труды и дни. // *И. Л. Сельвинский.* Избр. произв. в 2 т. Т. 1. С. 9.

24 См.: *Г. Горчаков.* Хотелось бы всех поименно назвать. Вместо реквиема // Куранты. 5 ноября 1993. С. 10.

25 Там же.

26 О том, что Глазков, а также Веденский, много общались с Надей Рашеевой пишет Е. Мурина в своих воспоминаниях «Аркадий Белинков в 1943 году» (Вопросы литературы, 2005. № 6). И хотя Надя Рашеева названа там «Ерошеевой», а Веденский «Введенским», эти неточности легко объяснимы и дела, естественно, не меняют.

27 *Г. Горчаков.* Хотелось бы всех поименно назвать. Вместо реквиема // Куранты. 5 ноября 1993. С. 10.

28 *Н. Коржавин.* В соблазнах кровавой эпохи. Т. 1. С. 476.

29 *Л. Шерешевский* // Воспоминания о Николае Глазкове. С. 149.

30 Там же. С. 150.

«И в этой самой жизни нашей...»

1 *Н. Коржавин.* В соблазнах кровавой эпохи. Т. 1. С. 476.

2 *Б. Сарнов.* Верность себе // *Н. Коржавин.* Стихи и поэмы. М.: Материк. 2004. С. 12.

3 Там же. С. 19.

4 *Н. Коржавин.* В соблазнах кровавой эпохи. Т. 1. С. 477.

5 Цит. по: *Н. Коржавин.* В соблазнах кровавой эпохи. Т. 1. С. 741.

6 *Б. Сарнов.* Верность себе // *Н. Коржавин.* Стихи и поэмы. С. 8. Возможно, что сама идея написать стихотворение о Гейне также возникла в результате разговоров с Глазковым, который, как свидетельствует «Летопись», прочел (или перечел) том стихотворений Гейне незадолго до встречи с Коржавиным.

7 *Н. Коржавин.* В соблазнах кровавой эпохи. Т. 1. С. 507.

8 Там же.

9 Там же. С. 500. Из рассказа Коржавина непосредственно следует, что Крученых в те годы был тесно связан с органами. Комментируя этот эпизод, биограф Крученых, Сергей Сухопаров, пишет: «Слож-

ность рассмотрения этого прискорбного факта заключается в том, что он до сего времени был единственным письменным свидетельством такого рода. Да и документальных материалов на этот счет (пока?) никто не только не опубликовал, но и не видел» (В разных измерениях // Алексей Крученых в свидетельствах современников. С. 25—26).

10 *Н. Коржавин.* В соблазнах кровавой эпохи. Т. 1. С. 474.

11 Там же С. 504.

12 Там же. С. 506—507.

13 Там же. С. 512.

14 Там же.

15 Там же. С. 505.

16 Там же.

17 Там же.

18 Прочитав эту главу в первом издании книги, Н. М. Коржавин прислал в издательство «Время» письмо, содержавшее «уточнение» к моей интерпретации его отношений с Глазковым. К сожалению, я не нашла в этом письме убедительных доводов для радикального пересмотра написанного, но, тем не менее, считаю нужным дать возможность Науму Моисеевичу мне печатно ответить. А потому привожу его письмо целиком:

«Уточнение это представляется мне необходимым, ибо жизнь моя подходит к концу, а круг тех, кто если бы даже захотел, мог бы это сделать без меня, катастрофически сужается. И неточности, незаслуженно бросающие тень на мое имя, так и останутся неопровергнутыми. Обидней всего мне то, что эти неточности содержатся в очень хорошей книге дочери моего покойного друга, поэта Евгения Винокурова, Ирины, посвященной моему другому другу, к сожалению, тоже давно покойному – замечательному поэту Николаю Глазкову. Книгу эту, несмотря на эти частные, досадные для меня неточности, я горячо рекомендую всем, кто интересуется поэзией и молодежной литературной жизнью Москвы середины XX-го века. Частностью, которую я не могу оставить без ответа, является научное проникновение автора в мои отношения с Глазковым после эпизода, описанного мной в моих мемуарах, как “Роман с МГБ”, к чему я и отсылаю всех, у кого возникнет потребность в этом “романе” разобраться. И. Винокурова утверждает, что в связи с подозрениями, вызванными этим романом, отношения наши охлади-

лись, чуть ли не прекратились совсем. Есть и научное доказательство — в конце 1944 года мое имя почти перестало упоминаться в глазковских летописях (дневниках). Что ж, может, действительно я в этот период реже захаживал к Глазкову — мало ли где могло носить девятнадцатилетнего провинциального мальчика, когда перед ним постепененно открывалась культурная жизнь Москвы, которая и тогда была очень для него интересной. Одно могу сказать — никакая черная кошка между мной и Глазковым никогда не пробегала. Должен я опровергнуть еще одно утверждение этой книги. В ней приводится еще одна (по ее выражению "недвусмысленная") запись из тех же Летописей: "Эмка М. Бульдожья хватка за все земное". Выглядит это в контексте (как-никак, упомянутый "роман с МГБ") как глазковская констатация моего умения устраиваться в жизни. Между тем Глазков был прямо противоположного мнения обо мне (и он это неоднократно выражал в стихах), а строчка эта принадлежит не ему, а мне, и выражает восприятие не Глазковым меня, а мной — Глазкова. Вот это стихотворение: "Не верю, что разных людей оценки / Как полюса, всегда непохожи. / Ведь Коля Глазков и Сарик Гудзенко / Мне говорили одно и то же. / Какие бы ни были их повадки, / Их будет разнить всегда со мною / Непостижимая мертвая хватка, / Бульдожья ухватка за все земное". Разумеется, "земное" здесь отнюдь не умение приспосабливаться к "духу времени".

Н. Коржавин. 17 сентября 2007 г.».

19 *Н. Коржавин*. В соблазнах кровавой эпохи. Т. 1. С. 479.

20 Строфы века. С. 668.

21 *А. Межиров* // Воспоминания о Николае Глазкове. С. 260.

22 *Б. Рунин*. Молодые голоса // Новый мир. 1947. № 12. С. 196—212.

23 См.: Докладная записка заместителя начальника Управления пропаганды и агитации ВКП(б) А. М. Еголина секретарю ЦК ВКП(б) Г. М. Маленкову о положении в литературе (3 августа 1945 года) // Власть и художественная интеллигенция. С. 538—539.

24 *С. Наровчатов* // Воспоминания о Николае Глазкове. С. 13.

25 *Б. Галанов*. В том далеком ИФЛИ // В том далеком ИФЛИ: воспоминания, документы, письма, стихи, фотографии. М.: Филологический факультет МГУ, 1999. С. 70.

26 Там же.

27 *С. Штейн* // Воспоминания о Николае Глазкове. С. 30.

«Мира не агитатор, А развлекатор я...»

1 *П. А. Флоренский.* У водоразделов мысли. М.: Правда, 1990. Т. 2. С. 180.

2 См.: *Д. Бурлюк.* От лаборатории к улице: Эволюция футуризма // Творчество. 1920. № 2. С. 24; *В. Маяковский.* Полн. собр. соч. Т. 12. С. 25.

3 См.: *Б. Леннквист.* Мироздание в слове: поэтика Велимира Хлебникова. СПб.: Академический проект, 1999. С. 86—89.

4 *Е. Евтушенко.* Скоморох и богатырь // Литературная Грузия. 1971. № 7. Восемнадцать лет спустя статья была перепечатана в «Воспоминаниях о Николае Глазкове» и одновременно — в сильно расширенном и переработанном виде — в качестве предисловия к глазковскому «Избранному».

5 *М. М. Бахтин.* Беседы с В. Д. Дувакиным. М.: Согласие, 2002. С. 187.

6 Там же. С.140—141.

7 См.: *Б. Леннквист.* Мироздание в слове: поэтика Велимира Хлебникова. С. 96—118.

8 См.: *Н. А. Паньков* // Диалог. Карнавал. Хронотоп. № 2—3. 1993. С. 37.

9 В написанной самим Глинкой автобиографической врезке в сборнике «На перевале» говорится, что он преподавал (видимо, в середине 1930-х) в Литинституте и Московском университете, где «читал лекции по теории литературы и вел практические семинары по теории стиха и художественной прозы» (С. 307).

10 Доклад был опубликован под названием «Из предыстории романного слова». Цит. по: *М. М. Бахтин.* Литературно-критические статьи. М.: Худож. лит., 1986. С. 366.

11 Доклад был опубликован под названием «Эпос и роман». Цит. по: *М. М. Бахтин.* Литературно-критические статьи. С. 411.

12 *М. М. Бахтин.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М.: Худож. лит., 1965. С. 105.

13 Там же. С. 93.

14 Архив Н. И. Глазкова (Москва).

15 *М. М. Бахтин.* Литературно-критические статьи. С. 196.

16 *А. Панченко.* О русской истории и культуре. СПб.: Азбука, 2000. С. 342—343.

17 *М. М. Бахтин.* Литературно-критические статьи. С. 195.

18 *М. М.Бахтин.* Творчество Франсуа Рабле... С. 292.

19 *Евг. Евтушенко.* Скоморох и богатырь // *Н. Глазков.* Избранное. С. 7—8.
20 *М. М. Бахтин.* Творчество Франсуа Рабле... С. 189.
21 Письмо Ю. И. Долгина к автору от 30 июля 1999.
22 *Н. Глазков.* Из Похождений Великого Гуманиста и другие рассказики // Октябрь. 1992. № 1. С. 206—207.
23 Архив Н. И. Глазкова (Москва).
24 Цит. по: *В. Девекин.* Утерянный автограф // Воспоминания о Сергее Наровчатове. С. 61—64.
25 *М. М. Бахтин.* Творчество Франсуа Рабле... С. 13.
26 Там же. С. 295.
27 Строфы века. С. 621.
28 *Ю. Иващенко.* Бездельники карабкаются на Парнас // Известия. 2 сентября 1960.

«Утверждаю одно и то же я, Самиздатным стихом, не стихая...»

1 *См.: А. Ольбик.* «Артиллерия бьет по своим...» // Ностальгические хроники (сборник интервью) <http://lib.heliostv.ru/RUSS_DETEKTIW/OLBIK/i_mezhirow.txt>
2 *Н. Мандельштам.* Воспоминания. Нью-Йорк: Изд-во им. Чехова, 1970. С. 238.
3 *Н. Крымова.* Владимир Яхонтов. М.: Искусство, 1978. С. 311.
4 Там же.
5 *В. Яхонтов.* Война. Композиция. Репертуар театра «Современник». Л.: Прибой, 1929. С. 7.
6 Важно отметить, что Яхонтов, а впоследствии его жена Е. Е. Попова и ее сестра О. Е. Наполова всячески опекали «хлебниковку» Ксению Некрасову. В частности, Е. Е. Попова сшила Некрасовой то самое красное платье, в котором она изображена на известном портрете работы Р. Фалька.
7 *Н. Крымова.* Владимир Яхонтов. С. 311
8 *О. Мандельштам.* Сочинения. Т. 2. С. 310.
9 Как пишет Виктория Швейцер, Яхонтов предполагал включить стихи Мандельштама и отрывок из «Юности Гете» в свою композицию «Новые плоды», работа над которой проходила в 1935 году. (Мандельштам после Воронежа // Синтаксис (Париж). 1989. Вып. 25. С. 77).
10 *Н. Мандельштам.* Воспоминания. С. 36.

11 *В. Катанян.* Прикосновение к идолам. С. 98.

12 *Н. Глазков.* Взыскующий Поэтограда // Октябрь. 1994. № 5. С. 106.

13 Архив Ю. И. Долгина (Москва).

14 *А. Квятковский.* Поэтический словарь. М.: Сов. энциклопедия, 1966. С. 294.

15 Архив Н. И. Глазкова (Москва).

16 Мне никогда не попадались стихи Глазкова под таким названием. Возможно, он обозначил словом «Сказка» какую-нибудь другую свою вещь, скажем, стихи «Про одноглазок», но на этот счет я могу только гадать.

17 См.: *В. Швейцер.* Мандельштам после Воронежа // Синтаксис (Париж), 1989. Вып. 25. С. 77—78, 83.

18 Там же. С. 78. Швейцер убедительно объясняет и анамнез этой веры: «В кругу светских знакомых Мандельштама, вообще в том “советско-светском” кругу, куда она попала благодаря Яхонтову, Лиля была фигурой довольно необычной. Дочь железнодорожника с Северного Кавказа, она выделялась своим “пролетарским”, как тогда говорили, происхождением. Она сформировалась в рабочей среде в годы войны и революции и была одной из тех, кто верил в идеи революции и в происходящем видел их воплощение» (Там же).

19 ЦГАЛИ, ф. 2249, оп. 1, ед. Хр. 579, лл. 174—175. Цит. по: *В. Швейцер.* Мандельштам после Воронежа. С. 83—84.

20 Впервые напечатано в журнале «Красная новь». 1938. № 8.

21 Постановление Оргбюро ЦК ВКП(б) о журналах «Звезда» и «Ленинград» // Правда. 21 августа 1946.

22 *К. Чуковский.* Дневник 1930—1969. М.: Совр. писатель, 1995. С. 174.

23 Постановление Оргбюро ЦК ВКП(б) о журналах «Звезда» и «Ленинград» // Правда. 21 августа 1946.

24 *Д. Самойлов.* Перебирая наши даты. С. 159.

25 Там же.

26 *Д. Самойлов.* Поденные записи. Т. 1. С. 323.

27 См.: *Н. Тихонов.* Перед новым подъемом. Советская литература в 1944—1945 гг. М.: Изд-во Лит. газеты, 1945. С. 50—51.

28 Резолюция Президиума Правления Союза советских писателей от 4 сентября 1946 г. // Лит. газета. 7 сентября 1946.

29 См.: *А. Ольбик.* «Артиллерия бьет по своим...»//Ностальгические хроники (сборник интервью) <http://lib.heliostv.ru/RUSS_DETEKTIW/OLBIK/i_mezhirow.txt>

30 Там же.

«Я достаточно сделал для после... »

1 Архив Н. И. Глазкова (Москва).

2 Там же.

3 *Д. Самойлов.* Поденные записи. Т. 1. С. 255.

4 Там же.

5 Архив Н. И. Глазкова (Москва).

6 Письмо Глазкова Л. Ю. Брик от 9 января 1943 года. Там же.

7 *Д. Самойлов.* Поденные записи. Т. 1. С. 233.

8 *Д. Самойлов* // Воспоминания о Николае Глазкове. С. 401.

9 *Д. Самойлов.* Поденные записи. Т. 1. С. 245.

10 *Д. Самойлов.* Перебирая наши даты. С. 135.

11 *К. Ларкина (Русинова)* // Воспоминания о Николае Глазкове. С. 171. В воспоминаниях Русиновой ее поездка в Москву ошибочно отнесена к 1946 году. Речь очевидно идет о самом конце 1947 или начале 1948.

12 *Б. Яковлев.* Поэт для эстетов (Заметки о Велимире Хлебникове и формализме в поэзии) // Новый мир. 1948, № 5. С. 207—231.

13 *Д. Самойлов.* Поденные записи. Т. 1. С. 252—253.

14 *Д. Самойлов.* Перебирая наши даты. С. 161—162.

15 См.: *П. Горелик.* Детство «Самиздата» // Арион. 2005, № 3.

16 *Л. Я. Гинзбург.* И заодно с правопорядком... // Тыняновский сборник: Третьи Тыняновские чтения. Рига: Зинатне, 1988. С. 218.

17 *Д. Самойлов.* Поденные записи. Т. 1. С. 238.

18 Там же. С. 237.

19 Там же. С. 250.

20 *Д. Самойлов.* Перебирая наши даты. С. 161. Именно страхом объяснит свою тогдашнюю ортодоксальность и Сергей Наровчатов, написавший в неопубликованном при жизни и, похоже, лучшем своем стихотворении: «Много злата получив в дорогу, / Я бесценный разменял металл, / Мало дал я Дьяволу и Богу, / Слишком много Кесарю отдал. // Потому что зло и окаянно / Я сумы боялся и тюрьмы, / Откровенье помня Иоанна, / Жил я по Евангелью Фомы...»

21 *Д. Самойлов.* Поденные записи. Т. 1. С. 250.

Часть V

«Стали говорить: — Глазков продался...»

1 *Д. Самойлов.* Поденные записи. Т. 1. С. 253.
2 *Н. Маслин.* Маяковский и наша современность // Октябрь. 1948. № 4. С. 159.
3 *А. Лосев.* Крестный отец самиздата // Континент. 1980. № 23. С. 383.
4 Там же.
5 *М. Павлова.* Глазков, каким я его знала // Воспоминания о Николае Глазкове. С. 240.
6 *Д. Самойлов.* Поэт контактен и потому принадлежит не только самому себе... // Вопросы литературы. 1978. № 10. С. 233.
7 *Б. Слуцкий.* О других и о себе. С. 181.
8 *Д. Самойлов.* Перебирая наши даты. С. 160—161.
9 Письмо от 13 июля 1958 года (Forschungsstelle Osteuropa an der Universität Bremen, Historisches Archiv. F. 92).
10 Цит. по: *Р. Глазкова* // Воспоминания о Николае Глазкове. С. 464.
11 *Д. Самойлов.* Поденные записи. Т. 1. С. 309—310.
12 *Евг. Евтушенко.* Скоморох и богатырь // *Н. Глазков.* Избранное. С. 8.
13 Архив Н. И. Глазкова (Москва). О жизненной основе этого эпизода пишет в своих мемуарах сосед Глазкова, Сергей Штейн, рассказывающий, что Глазков любил поспорить на исторические темы со своим дядей Сережей. Однако «споры их на любые темы, — замечает Штейн, — всякий раз разрешались полюбовным признанием, что Иван Грозный был параноик и живоглот» (Воспоминания о Николае Глазкове. С. 24—25).
14 *Н. Глазков.* Из Похождений Великого Гуманиста и другие рассказики // Октябрь. 1992. № 1. С. 204.
15 *К. Ваншенкин.* Писательский клуб. М.: Вагриус, 1998. С. 266.
16 *С. Бирюков.* Зевгма. Русская поэзия от маньеризма до постмодернизма. М.: Наука, 1994. С. 15—16.
17 Пробить Глазкова к зарубежному читателю пыталась Л. Ю. Брик, помогавшая Эльзе Триоле в работе над антологией русской поэзии во французских переводах. В письме от 17 октября 1961 года, обсуж-

дая потенциальный список авторов, Л. Ю. Брик, в частности, пишет: «*Великолепен* Глазков, но две его книги так неудачно подобраны, что я тебе их даже не послала. Скоро выходит третья. Говорят, она много лучше. Пришлю» (Лиля Брик — Эльза Триоле: неизданная переписка: 1921—1970. М.: Эллис Лак, 2000. С. 340). Эту книгу — «Поэтоград» — Л. Ю. Брик послала в Париж прямо в верстке, но подобная спешка оказалась излишней: верстка книги Триоле не убедила.

18 Строфы века. С. 621.

19 *А. Белинков.* Сдача и гибель советского интеллигента. С. 437.

20 Там же.

21 Цит. по: Интервью с Т. Бек. // Вопросы литературы. 1992. № 1. С. 333.

«Во имя сохранения правильной литературной перспективы...»

1 Лиля Брик — Эльза Триоле: неизданная переписка: 1921—1970. С. 454.

2 *Д. Самойлов* // Воспоминания о Николае Глазкове. С. 399.

3 Видимо, пытаясь отвести от Самойлова это широко бытовавшее обвинение, автор книги о поэте, В. Баевский, считает нужным указать, что сочетание «сороковой роковой» можно встретить уже у Даля. (*Вадим Баевский.* Давид Самойлов. Поэт и его поколение. М.: Советский писатель, 1986. С. 105). В этой связи Баевский также упоминает Блока (статью «О назначении поэта») и даже Н. Рыленкова, но Глазкова обходит молчанием, хотя соответствующие строки из поэмы «По глазковским местам» уже были к тому времени опубликованы.

4 *Ю. Болдырев.* Выдаю себя за самого себя... // *Б. Слуцкий.* Собр. соч. в 3 т. Т. 1. С. 21.

5 См.: *Д. Самойлов.* Перебирая наши даты. С. 162.

6 *Д. Самойлов* // Воспоминания о Николае Глазкове. С. 399.

7 *С. Б. Рассадин.* [Самойлов] // Русские писатели 20 века. М.: Большая Российская энциклопедия, 2000. С. 614.

8 И барский ямб, и птичий крик. Беседа Г. Сапгира и Е. Перемышлева // Новое литературное обозрение. 1992. № 1. С. 323.

9 *В. Некрасов.* Предыстория // Русский журнал. 22 сентября 1997. <http://www.litera.ru/golden/index1.html>

10 Там же.

11 *В. Кулаков*. Поэзия как факт. С. 334.

12 *В. Некрасов*. Предыстория // Русский журнал. 22 сентября 1997.

13 См.: *Gerald J. Janecek* «Minimalism in Contemporary Russian Poetry: Vsevolod Nekrasov and Others» // The Slavonic and East European Review. Vol. 70. No. 3. July 1992. P. 401—419. Эта статья появилась в русском переводе: *Джеральд Дж. Янечек*. Минимализм в современной русской поэзии: Всеволод Некрасов и другие // Новое литературное обозрение. 1997. № 23. С. 246—257. Необходимо отметить, что, говоря о минимализме Некрасова, Янечек упоминает опыты Глазкова, хотя подробно на этом сближении не останавливается.

14 Там же. С. 257.

15 *Gerald J. Janecek*. Vsevolod Nekrasov, Master Paronymist // Slavic and East European Journal. 1989. Vol. 33. № 2. P. 275—291.

16 *М. Эпштейн*. Вера и образ. Религиозное бессознательное в русской культуре. С. 76.

17 Там же. С. 77.

18 *А. Лосев* // Континент. 1980. № 23. С. 383.

19 Там же. С. 383.

20 См., в частности, беседу Д. А. Пригова и А. Зорина. «Я знаю, всегда думают, что мне должны быть ближе Хармс и Введенский, — говорит Пригов. — Отнюдь нет. Они для меня такие же персонажи, как и Ахматова и Блок, но они мне менее интересны. <...> Вообще-то нужно сказать, что мои любимые поэты — Блок, Ахматова и Мандельштам. Три мои самых любимых поэта. Для меня важна их предельно явленная имиджевость. Вообще я действительно романтический поэт...» (Театр. 1993. № 1. С. 126)

21 *В. Маяковский*. Полн. собр. соч. Т. 12. С. 28.

СОДЕРЖАНИЕ

Литературно-публицистическое издание

ИРИНА ВИНОКУРОВА

«ВСЕГО ЛИШЬ ГЕНИЙ...»

Судьба Николая Глазкова

редактор
Татьяна Тимакова

художественный редактор
Валерий Калныньш

верстка
Оксана Куракина

Подписано в печать 10.07.2008.
Формат 84×108 $^1/_{32}$.
Бумага писчая.
Тираж 1000 экз.
Заказ № 517.

«Время»
115326, Москва, ул. Пятницкая, 25.
Телефон (495) 951 5568
http://books.vremya.ru
e-mail: letter@books.vremya.ru

Отпечатано в ОАО «ИПП «Уральский рабочий»
620041, ГСП-148, г. Екатеринбург, ул. Тургенева, 13.
http://www.uralprint.ru
e-mail: book@uralprint.ru

ISBN 978-5-9691-0350-4

Я на мир взираю из-под столика.
Век двадцатый - век необычайный.
Чем столетье интересней для историка,
Тем для современника печальней!

Николай Глазков